



# TERRITÓRIOS METROPOLITANOS CONTEMPORÂNEOS

SEMINÁRIOS TEMÁTICOS  
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO  
ARQUITETURA DOS TERRITÓRIOS  
METROPOLITANOS CONTEMPORÂNEOS

2016

# TERRITÓRIOS METROPOLITANOS CONTEMPORÂNEOS

SEMINÁRIOS TEMÁTICOS  
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO  
ARQUITETURA DOS TERRITÓRIOS  
METROPOLITANOS CONTEMPORÂNEOS

## COLÓQUIO TERRITÓRIOS METROPOLITANOS CONTEMPORÂNEOS 2016

30 DE MAIO DE 2016

AUDITÓRIO DO CENTRO DE INFORMAÇÃO URBANA DE LISBOA

### ORGANIZAÇÃO

PROGRAMA DOUTORAL EM ARQUITETURA DOS TERRITÓRIOS METROPOLITANOS  
CONTEMPORÂNEOS

DINÂMIA'CET-IUL

ISCTE-INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA

### COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

COMISSÃO CIENTÍFICA DO DOUTORAMENTO EM ARQUITETURA DOS TERRITÓRIOS  
METROPOLITANOS CONTEMPORÂNEOS: PAULO TORMENTA PINTO (PRESIDENTE),  
ALEXANDRA PAIO, ANA VAZ MILHEIRO, JOSÉ LUÍS SALDANHA, PEDRO COSTA, VASCO RATO

### COORDENAÇÃO EDITORIAL

VASCO RATO E PAULO TORMENTA PINTO

### AUTORES

ALEXANDRA AREIA, ALEXANDRA PAISANA BELO, ALEXANDRA PAIO, ANA NEVADO,  
BRUNO MACEDO FERREIRA, CARLA LEITÃO, CARLOS MANUEL ROSADO, CLÁUDIA  
ANTUNES, ELIANA MANUEL PINHO, FILIPA CRESPO OSÓRIO, FILIPA FIÚZA, JOÃO CARDIM,  
JOÃO CONCHA, JOSÉ NUNO BEIRÃO, JOÃO VENTURA LOPES, LEONOR MATOS SILVA,  
MARIA JOÃO DE OLIVEIRA, NUNO TAVARES DA COSTA, PAULA ANDRÉ, PAULO TORMENTA  
PINTO, PEDRO COSTA, PEDRO MACHADO DA COSTA, RAQUEL SOUSA, STEFANIA  
STELLACCI, TIAGO MOLARINHO, SANCHO OLIVEIRA, VASCO RATO, VASCO ROSA TOMÁS,  
VITOR MANUEL MINGACHO

### DESIGN E PAGINAÇÃO

BRUNO VASCONCELOS / DINÂMIA'CET-IUL

ISBN: 978-989-8862-15-0

RESERVADOS TODOS OS DIREITOS. REPRODUÇÃO PROIBIDA NO TODO OU EM PARTE, POR  
QUALQUER MEIO, SEM AUTORIZAÇÃO ESCRITA DOS EDITORES

### EDIÇÃO

DINÂMIA'CET-IUL - CENTRO DE ESTUDOS SOBRE A MUDANÇA SOCIOECONÓMICA E O  
TERRITÓRIO



# TERRITÓRIOS METROPOLITANOS CONTEMPORÂNEOS

SEMINÁRIOS TEMÁTICOS  
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO  
ARQUITETURA DOS TERRITÓRIOS  
METROPOLITANOS CONTEMPORÂNEOS

## APRESENTAÇÃO

O Programa Doutoramento Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, realiza no ano lectivo 2016-2017 a sua 6 edição. Desde 2011, altura em que este ciclo de estudos se apresentou junto da comunidade científica, temos recebido candidatos com múltiplos perfis, oriundos de escolas nacionais e estrangeiras, transportando para o ISCTE-IUL as suas visões sobre o território, filtradas pelos desígnios do metropolitanismo e do tempo presente. Estas visões têm permitido lançar projectos de investigação, desenvolvidos através do cruzamento disciplinar da arquitetura e de áreas afins, como o planeamento e o desenvolvimento urbano, a arquitetura paisagista e a arte.

O enfoque deste curso são os temas emergentes resultantes do confronto entre os processos de mudança trazidos pelo limiar da contemporaneidade e as estruturas urbanas e sociais sedimentadas pela acumulação do tempo longo. Neste contexto o programa doutoral envolve actualmente os candidatos em pesquisas organizadas em torno de dois ramos de investigação – ‘cidades e território’ e ‘arquitetura digital’.

Os seminários temáticos de acompanhamento de tese, a que se refere esta publicação, correspondem a uma iniciativa de aproximação dos vários trabalhos em curso, às unidades de investigação científica que acolhem o programa doutoral – o DINÂMIA’CET-IUL e o ISTAR-IUL. Nestes seminários os candidatos tiveram a oportunidade de cruzar os resultados obtidos no curso dos seus trabalhos, com as impressões críticas de especialistas e investigadores afectos às várias linhas temáticas desenvolvidas em cada unidade de investigação. No fim deste processo realizou-se, em 30 de Maio de 2016, no Centro de Informação Urbana de Lisboa (CIUL), uma apresentação pública dos trabalhos, em formato de colóquio, aberto à comunidade científica e aos cidadãos.

Na expectativa de que estes textos apresentados no CIUL se sedimentem nas várias teses em curso, gostaria de saudar todos os intervenientes neste processo, salientando o papel do Prof. Vasco Rato, pelo seu envolvimento e dedicação a esta iniciativa.

Paulo Tormenta Pinto  
Prof. Associado com Agregação do ISCTE-IUL  
Director do Programa de Doutoramento  
Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos

# ÍNDICE

## SESSÃO TEMÁTICA 1 CRIATIVIDADE, ACTIVIDADES CULTURAIS E TERRITÓRIO GOVERNAÇÃO TERRITORIAL, ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO E INTERVENÇÃO SOCIO-ESPACIAL

- 6 **ALEXANDRA PAISANA BELO | PEDRO COSTA**  
NETNOGRAFIA PARA ALÉM DO PATRIMÓNIO: CONSTRUÇÕES SOCIAIS VIRTUAIS DA IMAGEM SIMBÓLICA URBANA EM CASTELO BRANCO
- 19 **JOÃO CONCHA | PEDRO COSTA**  
FESTIVAIS DE ARTE(S) NA LISBOA PÓS-EXPO'98: UMA APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA
- 28 **ANA NEVADO | PAULA ANDRÉ**  
ENTRE O PASSADO E O FUTURO: TEMPORALIDADES, TERRITÓRIO(S) E REGENERAÇÃO URBANA DA ZONA RIBEIRINHA ORIENTAL DE LISBOA

## SESSÃO TEMÁTICA 2 REPRESENTAÇÕES E DISCURSO NA ARQUITECTURA E NO TERRITÓRIO

- 40 **VITOR MANUEL MINGACHO**  
A IMPORTÂNCIA DO PLANEAMENTO DO ESTADO NOVO NO DESENVOLVIMENTO URBANO DAS CIDADES MÉDIAS DO INTERIOR PORTUGUÊS. CASTELO BRANCO E OS ANTEPLANOS DE JOÃO AGUIAR.
- 49 **CLÁUDIA ANTUNES | PEDRO COSTA**  
O CAMPO EXPANDIDO DA ARQUITECTURA E AS NOVAS FORMAS DE INTERVENÇÃO ESPACIAL
- 59 **TIAGO MOLARINHO | PAULA ANDRÉ**  
PLANO NOBRE DE UM EDIFÍCIO QUE "DESEMOCA NA RUA DO CARVALHO": D. 148 A.
- 70 **CARLOS ROSADO | PAULA ANDRÉ**  
A IMAGEM FRAGMENTÁRIA BENJAMINIANA DE BAUDELAIRE APLICADA A LISBOA DE RESSANO GARCIA COMO SIMILITUDE IMAGINÁRIA DE PARIS, CAPITAL DO SÉCULO XIX
- 84 **JOÃO CARDIM | PAULO TORMENTA PINTO**  
DO ABRIGO DA NORA AO SISTEMA MODULAR. O PERCURSO DO ARQUITECTO JUSTINO MORAIS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970
- 96 **PEDRO MACHADO DA COSTA**  
NARKOMFIM: O CANTO DO CISNE DO MOVIMENTO MODERNO NA UNIÃO SOVIÉTICA



# ÍNDICE

## SESSÃO TEMÁTICA 3 MODOS DE HABITAR, SOCIEDADE E CULTURA ARQUITECTÓNICA

- 111 ALEXANDRA AREIA | LEONOR MATOS SILVA**  
SECÇÃO DE VIDEO DA FACULDADE DE ARQUITECTURA DE LISBOA. A HISTÓRIA DO OBJECTO E OS OBJECTOS DA SUA HISTÓRIA: DOIS ENSAIOS
- 112 BRUNO MACEDO FERREIRA**  
URBANIZAÇÃO DE ALFORNELOS: UM PROCESSO EXEMPLIFICATIVO DA CONSTRUÇÃO DO TERRITÓRIO SUBURBANO DA ÁREA METROPOLITANA DE LISBOA.
- 113 FILIPA FIÚZA**  
THE COLONIZATION OF ANGOLA - THE CASE OF CELA SETTLEMENT
- 114 NUNO TAVARES DA COSTA**  
APORTAR À BEIRA-RIO: O CONTRIBUTO DO NOVO MUSEU DOS COCHES A BELÉM

## SESSÃO TEMÁTICA 4 MORFOLOGIA URBANA E SUSTENTABILIDADE

- 123 RAQUEL SOUSA**  
MORFOLOGIA E SUSTENTABILIDADE - A FORMA NA AGRICULTURA URBANA
- 131 VASCO ROSA TOMÁS**  
O PENSAMENTO URBANO E A FORMA DO CAMPO. LISBOA E O VALE DO TEJO NOS SÉCULOS XVIII, XIX E XX

## SESSÃO TEMÁTICA 5 ARQUITECTURA DIGITAL

- 133 MARIA JOÃO OLIVEIRA | VASCO RATO | CARLA LEITÃO**  
RESPONSIVENESS BASED MATERIAL - A [PASSIVE] SHADING CONTROL SYSTEM
- 134 FILIPA CRESPO OSÓRIO | ALEXANDRA PAIO | SANCHO OLIVEIRA**  
KOS - KINETIC ORIGAMI SURFACE: DEVELOPMENT OF A PROTOTYPE OF A KINETIC AND INTERACTIVE STRUCTUREM
- 141 JOÃO VENTURA LOPES | ALEXANDRA PAIO | JOSÉ NUNO BEIRÃO | ELIANA MANUEL PINHO**  
DESENHO ALGORÍTMICO, DATA MINING E MORFOLOGIA URBANA UMA APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA AO ESTUDO MULTIDIMENSIONAL DO ESPAÇO PÚBLICO ABERTO
- 142 STEFANIA STELLACCI | VASCO RATO**  
ANÁLISE MULTICRITÉRIO DAS TÉCNICAS DE REFORÇO LOCAIS: APLICAÇÃO AO FRONTAL DE EDIFÍCIOS POMBALINOS

The background image shows a modern urban environment. In the foreground, there is a curved, elevated walkway or ramp with a metal railing, leading down to a lower level. The walkway has a series of steps. In the background, there are several multi-story buildings with many windows, some of which have balconies. The sky is overcast. The overall tone is grey and architectural.

# SESSÃO TEMÁTICA 1

---

CRIATIVIDADE, ACTIVIDADES CULTURAIS E TERRITÓRIO  
GOVERNAÇÃO TERRITORIAL, ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO  
E INTERVENÇÃO SOCIO-ESPACIAL

---



## NETNOGRAFIA PARA ALÉM DO PATRIMÓNIO CONSTRUÇÕES SOCIAIS VIRTUAIS DA IMAGEM SIMBÓLICA URBANA EM CASTELO BRANCO

Alexandra Paisana Belo

Pedro Costa

### RESUMO

Num mundo marcado simultaneamente pela globalização e pela nostalgia, a imagem urbana é construída através de registos partilhados em diversas redes sociais. Nestas novas metrópoles do século XXI, a opinião pública sobre determinado património urbano, baseada essencialmente na imagem, é gerada de forma rizomática. Com efeito, a sociedade do hipertexto diluiu as fronteiras entre realidades urbanas físicas e mentais. Podemos detetar estes territórios online, onde se apresentam como comunidades virtuais, de geometrias muitas vezes variáveis e relativas, face aos olhos que os veem. Os seus utilizadores influenciam-se mutuamente, construindo um lugar virtual, utópico e tematizado, evocativo de imagens do passado.

Este artigo procura refletir sobre a tematização e a construção social do centro histórico de Castelo Branco, através de práticas comunicacionais mediadas por computador. A netnografia será utilizada como a sua ferramenta essencial, mapeando opiniões e imagens, para estabelecer uma hierarquia de inputs, obtendo-se assim uma perspetiva cultural e simbólica mais abrangente. Será também importante distinguir a origem destes conteúdos e compreender as intenções subjacentes a este tipo de comunicação. As fontes apresentam-se como um barómetro para atividades e opiniões locais, definindo a visão atual do passado, descrevendo detalhadamente o presente e sugerindo o futuro da cidade.

**Palavras-Chave:** Netnografia, comunicação virtual, identidade simbólica urbana, tematização, centro histórico, Castelo Branco

### 1. INTRODUÇÃO: CIDADE, IDENTIDADE(S) E CENTRALIDADE SIMBÓLICA

Pretende-se, com este artigo, refletir sobre a tematização e a construção social do centro histórico de Castelo Branco, a partir de práticas comunicacionais mediadas por computador, utilizando exploratoriamente o potencial da netnografia, através do mapeamento de opiniões e imagens, e da sua hierarquização, para apreender uma perspetiva cultural e simbólica mais abrangente da cidade. A utilização de um conjunto de fontes mediadas pelas tecnologias digitais assume-se como um barómetro para atividades e opiniões locais, protagonizando um campo em expansão na construção simbólica sobre a cidade e nas representações (mais ou menos) partilhadas que sobre ela se fazem, e permite igualmente questionar e discutir as lógicas, processos e intenções subjacentes a dinâmicas comunicacionais deste tipo.

No contexto contemporâneo, o desenvolvimento económico e social é frequentemente visto

como uma ameaça relativamente a um passado idealizado, sendo muitas vezes a evolução das cidades associada a um sentimento de perda, discutindo-se o desaparecimento do espírito de cidadania e a privatização do espaço público (Cruz, 2013, p. 24). Não obstante, como nota o mesmo autor, e contrariamente ao que a nostalgia induz, a cidade compacta novecentista também se baseia, por exemplo, na pobreza ou em transportes deficitários (Cruz, 2013, p. 24).

Para além da sua dimensão física, as cidades formam estruturas simbólicas que estabelecem os contactos entre a sociedade e o espaço (Castells, 2001, p. 175), destacando-se naturalmente neste quadro o seu carácter plural, pois elas existem (diferenciadamente) nas memórias e imaginação dos seus frequentadores ou habitantes. Como produtos da atividade humana, estão permanentemente inacabadas, surgindo como objetos resultantes “da ação coletiva dos diferentes grupos sociais ao longo dos tempos” (Cruz, 2013, p. 25).

Independentemente da progressão transversal da esfera do simbólico e do cultural em todos os

aspectos das sociedades contemporâneas e da vida urbana (Lash e Urry, 1994; Scott, 2000, 2008, 2014; Zukin, 1995, 2000), e do concomitante reforço da busca pela autenticidade (Zukin, 2011), as zonas centrais das cidades têm, para elas, um papel fundamental, ao representarem a espacialização dos signos que constituem o eixo do seu sistema simbólico (Cruz, 2013, p. 25).

Este poderá definir-se, segundo Castells, como um lugar congregador de uma carga de valorização, em torno do qual o espaço urbano é organizado de forma significativa (Castells, 2001, p. 176). Assim, o centro assume as funções de transmissor de valores e de inovador cultural, sendo, para tal, necessária a sua constante modernização e manutenção. Paradoxalmente, ele contém geralmente, tanto o mais estático e mais dinâmico, como o mais antigo e mais moderno de uma cidade (Cruz, 2013, p. 26).

A sua autenticidade é questionada a partir do momento em que o espaço funcional se converte em espaço público, com a reabilitação do centro histórico, a arborização e pedonalização de ruas, ou a criação de parques (Koolhaas, 2006, pp. 10–12). Desta forma, a expressão “centro histórico” representa “tudo aquilo que nos arriscamos a perder, incluindo aquilo que, por vezes, nunca se teve, como por exemplo, o espaço público, a qualidade de vida e as referências identitárias” (Cruz, 2013, p. 26). Estes espaços são vistos progressivamente, a nível de políticas urbanas, como equipamentos culturais e turísticos, debilitando-se assim a sua centralidade simbólica e política e alterando-se o quotidiano dos seus moradores. Com efeito, a sua reconstrução estética musealiza-os e encena-os para o consumo, convertendo-os em objeto nostálgico e não se recuperando, com isso, a sua força integradora. Ainda assim, a tomada de opções que impliquem o seu sacrifício, abandono ou degradação é também geralmente criticada.

No quadro atual, esta discussão tem ainda de ser ampliada para uma outra frente. Com efeito, embora a dimensão física e presencial do meio urbano tenha ainda grande importância, impondo-se a centralidade e a história como as suas imagens de marca, não podemos deixar de equacionar o espaço urbano num contexto de globalização e hipertexto. Neste, as fronteiras da realidade física são diluídas, passando a cidade a ser entendida num espaço social mais fluido, sendo sustentada por diversos meios de comunicação mais intangíveis e de

funcionamento mais globalizado.

No seu âmbito, a proximidade física é complementada e/ou substituída pelo envolvimento e interação a outros níveis, sendo esta última vertente fundamental para a essência da nova vida urbana (Cruz, 2013, p. 27). Ascher refere que, na sociedade “hipertexto”, os laços sociais mais tradicionais se enfraquecem, tornando-se mais variados e numerosos, sendo que os “grupos sociais, entendidos como grupos de pertença (...) tendem a perder a sua importância objetiva e subjetivamente”, complicando o funcionamento da democracia representativa (Ascher, 2012, p. 71). Verifica-se, no entanto, que, embora a participação na vida comunitária presencial ainda subsista, os contactos baseados nas novas tecnologias da comunicação e em interesses comuns assumem gradualmente relevância, anulando-se (parcialmente) o requisito da proximidade, antes essencial para a manutenção das comunidades (Cruz, 2013, p. 27).

No sentido de se averiguar acerca da importância deste novo conceito de cidade imaterial e volátil, será importante refletir brevemente sobre a noção de espaço público e a sua evolução atual. Isso será efetuado na próxima secção deste texto, associando essa evolução à ideia de tematização. Na terceira parte, explorar-se-á, de forma muito breve, o potencial da netnografia como ferramenta metodológica e as suas possibilidades de aplicação, para depois, na secção 4, se proceder à sua utilização numa investigação netnográfica exploratória em Castelo Branco e consequente mapeamento visual da informação recolhida. Finalmente, uma breve nota conclusiva dá conta dos resultados alcançados.

## 2. ESPAÇO PÚBLICO E TEMATIZAÇÃO

O enquadramento realizado na secção anterior leva-nos à discussão sobre o que é o espaço público e a sua tematização. Borja afirma que o espaço público consiste numa “zona sujeita a regulamentação específica por parte da Administração Pública, ou quem tem o poder de controlar o solo e assegurar a sua acessibilidade a todos e estabelece as condições de utilização



e instalação de atividades. O espaço público moderno vem do formal de separação (legal) entre a propriedade privada urbana (...) e propriedade pública (...) que normalmente significa manter este terreno livre de edifícios (exceto equipamentos públicos e utilitários) e cujos destinos são usos sociais característicos da vida urbana (recreação, atos coletivos, mobilidade, atividades culturais e, referências simbólicas monumentais, por vezes, comerciais, etc.)” (Borja, 1998, p. 14).

Poderemos ainda descrevê-lo através das imagens de determinado local, sendo também importante ter em conta por quem e como elas são apreendidas. O comportamento humano e a forma urbana podem interagir de modo antagónico ou concordante com as exigências da vida urbana, sendo delas indissociável (Serdoura e Silva, 2006, pp. 5–16). Neste âmbito, visões mais complexas de espaço público, na linha de contributos como H. Lefebvre ou I. Guerra, permitem-nos complexificar a noção de espaço público, articulando e cruzando as camadas da (i) propriedade/gestão, (ii) do acesso/acessibilidade, ou das (iii) lógicas de apropriação e usos desses espaços (Costa e Lopes, 2015).

Com efeito, o cariz sociopolítico dos espaços públicos foi-se transformando através de alterações atribuídas aos pressupostos do desenvolvimento urbano e da vida contemporânea, tais como o zonamento espacial, a segurança, o aumento da oferta de espaços de recreação e consumo de âmbito privado e a evolução dos meios de comunicação, com uma tendência crescente para o individualismo (Araújo, 2015, p. 23). Deste modo, podemos constatar que o conceito de espaço público se complexificou gradualmente. A sua transformação num ambiente tematizado modifica as suas relações simbólicas e sociais, criando-se um cenário individualizante representativo que o vai destacar do restante contexto quotidiano (Araújo, 2015, p. 23).

A tematização pode assumir um carácter efémero, com a realização de eventos pontuais, ou permanente, com a sua integração no meio urbano de forma simbiótica. É no espaço público que este fenómeno assume protagonismo, com a sua transformação num objeto consumível e apropriável, quer para os visitantes, quer para a população local. Atualmente, o ordenamento do espaço público, em particular aquele destinado ao lazer, é visto como um dos aspetos fundamentais

para a revitalização e incremento da qualidade de vida nos meios urbanos, ao caracterizarem determinada cidade em função do seu formato, pretendendo contribuir para preservar a memória coletiva e alimentar uma iconografia local (Araújo, 2015, p. 33).

No entanto, a tematização turística estabelece uma imagem arquetípica produzida em função de interesses de mercado e consumidores-tipo. O que se procura não é um ambiente autêntico, mas um cenário estereotipado que valide um mecanismo de legitimação social através de um determinado tipo de consumo.

*“Part of what people buy is in effect a particular social composition of other consumers, and this is difficult for the providers of the services to ensure. It is this which creates the ‘ambience’(...) The satisfaction is derived not from the individual act of consumption but from the fact that all sorts of other people are also consumers of the service and these people are deemed appropriate to the particular consumption in question.”*

*(Urry, 1995, p. 131)*

Consequentemente, estes fenómenos contribuem para uma transformação identitária. Segundo Sharon Zukin (Na sua obra em *Naked City: the death and life of authentic urban places*, citada em (Gato, 2012)), o espaço urbano encarado como catalisador de diversidade social e cultural está a ser progressivamente ameaçado e condicionado por três tipos de poder: o político e o económico, através de processos de revalorização (mais ou menos) coniventes com a especulação imobiliária; e o mediático, convertendo a identidade em imagens de marca e experiências prontas a consumir (Gato, 2012).

Para esta autora, a noção de autenticidade migrou, da “qualidade das pessoas para a qualidade das coisas e, mais recentemente, para a qualidade das experiências” (Gato, 2012) Isto faz com que seja difícil de distinguir, nos meios urbanos, as suas características intrínsecas (por muito que estas possam ser apercebidas e apropriadas de forma muito distinta por cada um dos sujeitos que os fruem) daquelas que são manipuladas e fabricadas.

*“Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de*

*realidade. Sobrevalorização de verdade, de objetividade e de autenticidade de segundo plano. (...) Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa – uma estratégia de real, de neorreal e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão.”*

*(Baudrillard, 1991, p. 14)*

Esta lógica de intermediação, facilmente assumível como manipuladora dos media, já não se restringe, atualmente, ao consumo turístico.

Os habitantes das cidades, organizados em comunidades virtuais nas redes sociais, contribuem para criar um imaginário urbano coletivo, baseado fundamentalmente em pressupostos veiculados, tanto pelos meios de comunicação, como pelo turismo que consomem. No entanto, a sua interação, apesar de influenciada pela mercantilização mediática, contém também intencionalidades próprias, expressas pelos conteúdos que partilham online, contribuindo para a formação de novas identidades urbanas. Isto provoca um alargamento do meio urbano enquanto espaço de diversidade e expressão sociocultural, o que cria um contraponto à tese de Zukin.

Partindo desta premissa, pretende-se investigar a criação de imaginários urbanos coletivos através de meios virtuais, tendo-se escolhido como caso de estudo a cidade de Castelo Branco, pelo facto de esta ter sido recentemente alvo de processos de regeneração que alteraram profundamente os seus espaços públicos representativos. Isto proporcionou uma posterior promoção turística e cultural, desencadeando diversas reações nos seus habitantes, patentes no ciberespaço. Nele, podemos identificar opiniões, acontecimentos, personalidades e projetos culturais, bem como a génese de uma imagem virtual e atemporal da cidade, um lugar virtual que interliga o presente com o passado e propõe visões de futuro. Por isso, é pertinente usar, neste caso, pressupostos da netnografia como base de investigação.

### 3. A NETNOGRAFIA E AS SUAS POSSIBILIDADES DE APLICAÇÃO

*“La puesta en práctica del tiempo real para las nuevas tecnologías es (...) la puesta en práctica de un tiempo sin relación con el tiempo histórico, es decir, un tiempo mundial. (...) Hasta ahora toda la historia ha tenido lugar en un tiempo local (...) Y las capacidades de interacción y de interactividad instantáneas desembocan en la posibilidad de la puesta en práctica de un tiempo único, de un tiempo que, en ese sentido, nos remite al tiempo universal de la astronomía.” (Virilio, 1997, p. 15)*

O espaço virtual permite-nos uma interação em tempo real que anula (ou pelo menos, reduz consideravelmente) a necessidade de uma posição spatiotemporal específica (ver figura 1). Como tal, é o estudo da comunicação neste espaço que possibilita uma análise aprofundada do contexto atual, não obstante se possam ainda tratar de processos heurísticos bastante exploratórios, muitas vezes ainda a tatear novas metodologias e novas formas de apreensão do conhecimento. A netnografia é definida, segundo Kozinets, como um método de pesquisa decorrente da técnica etnográfica desenvolvida na antropologia. O seu crescimento deve-se à crescente complexidade das experiências sociais nos meios digitais, bem como ao facto de ser um meio simples e económico, flexível a nível temporal e menos intrusivo que a etnografia tradicional. Isso fez com que seja cada vez mais utilizado nas áreas da sociologia, antropologia, marketing ou comunicação para a investigação de padrões de consumo, simbolismo e significado junto das comunidades online (Kozinets, 2002, p. 61)

Os seus processos de monitorização da comunicação mediada por computador (CMC, que inclui também todos os restantes periféricos que contribuem para a criação de uma realidade online) (Noveli, 2010, p. 109) englobam, por exemplo, como instrumentos de pesquisa, ciber-entrevistas, e-mails, board postings e homepages. (Rocha e Montardo, 2005).

Anetnografia possui, no entanto, algumas limitações, como todas as metodologias, levantando-se, para



além disso, algumas questões éticas relevantes. Por exemplo: obtém-se, com a netnografia, um excesso de informação, dificultando-se a observação da linguagem corporal, sendo ainda os dados obtidos ou as fontes pouco credíveis, no âmbito de abundância e facilidade de acesso à informação da Internet, que proporciona frequentemente uma falsa noção de neutralidade (Noveli, 2010, p. 123). Tanto as desvantagens como as vantagens deste método decorrem das características inerentes à comunicação mediada por computador. A liberdade das interações online permite, tanto que alguns dos seus utilizadores encenem as suas personalidades e opiniões, como que outros expressem conflitos, ambições e aspetos que habitualmente ocultariam (Noveli, 2010, p. 124). Relativamente a esta problemática, Kozinets (2002) refere que não é a pessoa, mas o discurso que está em análise. Com efeito, colocar um texto ou imagem na Internet constitui uma ação social, que se assume, em si mesma, como um dado a observar (Kozinets, 2002, p. 67). Isto impede, contudo, que os dados obtidos sobre determinada comunidade online sejam extrapolados para outros contextos fora do âmbito de pesquisa.

Relativamente às questões éticas, destacam-se, na pesquisa existente sobre netnografia, aspetos como os seguintes: i) o covert research ou lurking, ou seja, a pesquisa sem consentimento dos pesquisados; ii) o conflito entre os domínios público e privado. Nesta última, é questionável a possibilidade de usar dados online como sendo públicos, sendo que a natureza do domínio se relaciona com o acesso à informação. Quanto à primeira, é de fácil resolução pedindo permissão às fontes, correndo-se o risco de impedimento ou filtragem de informação. Este é um debate que se encontra em aberto, pois põe em causa a objetividade do campo de pesquisa (Noveli, 2010, p. 125).

Como esta é uma metodologia que opera no espaço virtual, será necessário estipular critérios de fiabilidade relativamente às fontes e grupos a estudar. Kozinets, nas suas pesquisas, de forma a garantir que estamos a estudar uma comunidade e não uma reunião efémera de indivíduos, estipula-os de seguinte modo: “ (1) indivíduos familiarizados entre eles, (2) comunicações que sejam especificamente identificadas e não-anónimas, (3) grupos com linguagens, símbolos, e normas específicas e, (4) comportamentos de manutenção do enquadramento dentro das fronteiras de dentro

e fora do grupo” (Amaral, Natal e Viana, 2008, p. 38).

Após a validação da comunidade, os procedimentos básicos da etnografia são então transpostos para a netnografia, podendo ser sintetizados da seguinte forma: (1) entré cultural, (2) compilação e análise de dados, (3) verificação de interpretações fidedignas, (4) pesquisa ética e, (5) oportunidade para a existência de feedback por parte dos membros do grupo em análise (Kozinets, 2002, p. 64). Estas etapas não são naturalmente estáticas, estando interligadas e podendo ocorrer sobreposições e interferências no decorrer da investigação (Amaral, Natal e Viana, 2008, p. 38), e sendo natural a sua adaptação a cada processo de pesquisa concreto e objeto empírico específico.

#### 4. INVESTIGAÇÃO NETNOGRÁFICA EXPLORATÓRIA E MAPEAMENTO VISUAL

No caso da investigação em curso, foi efetuada a entré cultural, através da exploração dos tópicos e questões a levantar (associada à discussão conceptual) patente nas duas primeiras secções deste texto, enquadrando-se, dessa forma, a recolha e análise da informação. Relativamente à compilação e análise de dados, podemos admitir a recolha de três diferentes tipos de dados, com as seguintes origens: a) recolha e cópia direta das comunidades online de interesse; b) informações decorrentes da observação das práticas de comunicação participativas entre os membros das comunidades; c) entrevistas com indivíduos das comunidades, recorrendo-se a e-mails, chats, mensagens ou outros meios (Amaral, Natal e Viana, 2008, p. 38).

Uma vez que a presente investigação se encontra em curso, apresentamos aqui somente estas duas primeiras etapas. Os dados recolhidos são ainda apenas essencialmente do tipo a), (recolha e cópia direta das comunidades online de interesse), sendo que futuramente se pretende obter uma recolha mais exaustiva dos tipos b) e c) para aprofundar esta investigação.

Ainda assim, é importante referir que, no âmbito dos dados a) e b), existe uma maior complexidade

relativamente a questões relacionadas com o conflito entre os domínios público e privado do que no caso dos dados c), sendo, por isso, essencial, manter o total anonimato das fontes e assegurar que todos os membros da comunidade dão permissão para a observação e utilização das suas práticas de comunicação nesta investigação.

Relativamente aos dados de tipo c), os entrevistados serão escolhidos com base na recolha de informação de dados a) e b), identificando-se através destes, atores com especial relevância nas comunidades virtuais ou com um papel de destaque na comunidade local.

Para o presente trabalho, foi pedida permissão para a recolha de dados a quatro páginas diferentes da rede social Facebook, com as quais se pretende obter um mapeamento visual e de opiniões sobre a influência dos processos de regeneração urbana em Castelo Branco na formação da imagética da cidade, na sociedade local e na génese de novos projetos culturais. Para tal, foi estabelecida uma hierarquia de inputs que permitirá a obtenção de uma nova perspetiva cultural e simbólica. Descrevem-se então seguidamente três temas gerais que integram a informação recolhida, com a indicação das respetivas fontes. Através destas temáticas pretende-se averiguar a formação dos processos de construção social identitária e simbólica na cidade, através de diversos meios: a imagem urbana e os seus ícones (tema I), os acontecimentos mediáticos locais (tema II) e diversos projetos culturais em curso, bem como os seus respetivos intervenientes (tema III).

## I. Imagem da cidade

**Fonte:** *Castelo Branco Lovers*

Através desta fonte, pretendeu-se aferir que tipo de imagem da cidade é veiculada e construída pelos utilizadores desta página, que possui fortes ligações a grupos de Instagram e páginas de promoção do turismo e cultura albacastrense.

Esta página surgiu por iniciativa de um albacastrense, Paulo Barata, que decidiu divulgar a cidade através do espaço virtual, por considerar que esta merece mais reconhecimento, através da partilha de imagens recentes e antigas, do debate de ideias ou da sugestão de eventos (Barata, 2013). Além

destas intenções explícitas, presentes na página, o seu criador acrescentou, numa breve entrevista virtual, o intuito implícito de promover, por conta própria, visitas guiadas à cidade (Barata, 2016).

No entanto, apesar deste objetivo ainda não se ter concretizado, pode aqui detetar-se a problemática da mercantilização do âmbito da comunicação virtual, pois as ideias dos intervenientes são frequentemente ambíguas, sendo cada vez mais difícil distinguir os fins publicitários dos meramente comunicacionais.

A página foi, entretanto, sendo involuntariamente apropriada por uma comunidade virtual formada por habitantes da cidade e indivíduos que com ela mantêm ligações simbólicas. Deste modo, esta transformou-se num fórum de debate sobre a cidade, baseado na sua imagem do passado e do presente. A grande diversidade de comentários dos seus agentes reflete sentimentos nostálgicos, opiniões políticas com ou mesmo finalidades comerciais, num estilo de comunicação virtual muito frontal.

Isto dever-se-á possivelmente ao facto de que a maioria dos seus autores pertence a uma faixa etária mais elevada, tendo por isso uma visão do espaço virtual que difere das faixas etárias mais jovens. Existe aqui uma transposição quase direta do espaço público real para o virtual, sendo, por isso, mais claras as suas intenções comunicacionais.

No caso das gerações mais jovens aqui presentes, a imagem é a ferramenta de comunicação que privilegiam, em detrimento do comentário escrito. Além disso, as publicações revelam um grande cuidado estético na apresentação das imagens (retoques, filtros, aperfeiçoamento do enquadramento), refletindo uma forma contraditória de encarar o espaço virtual. Nesta, há uma simultaneidade de procura de reconhecimento e privacidade, sendo que existe também uma clara distinção entre a esfera pública e a privada, seja ela real ou virtual. Como existe uma maior consciência da escala de exposição pública proporcionada pelos meios virtuais, a comunicação no ciberespaço torna-se mais prudente e até encenada, levando a uma eventual diluição das suas intenções. Isto é, também, evidente na evolução que a página teve, perdendo-se gradualmente as difusas finalidades do seu criador.

É relevante ressaltar que estas considerações são de índole especulativa, sendo baseadas numa observação preliminar dos conteúdos da página e dos seus comunicadores, procurando-se, por isso, obter futuramente dados mais objetivos no sentido de as suportar. No entanto, será sempre importante ter em consideração o grau de consciência de visibilidade mediática que utilizadores do ciberespaço em análise possuem (independentemente da faixa etária à qual possam pertencer), pois este fator é também decisivo para a avaliação da objetividade e veracidade dos dados obtidos.

Relativamente aos conteúdos da página Castelo Branco Lovers (ver figura 2), esta reúne visões urbanas contraditórias, devido à grande diversidade de inputs. Assim, são veiculadas, tanto perspetivas nostálgicas e conservadoras, como progressistas e integradoras. A valorização do património local, quer histórico, quer atual é uma constante, estando aqui patente a controvérsia ainda hoje gerada (por vezes, com contornos políticos) sobre as obras recentemente realizadas. As imagens do passado convivem com as realizações do presente, reavivando-se lugares que já não existem (Hotel Turismo, antiga piscina municipal), enaltecendo-se marcos patrimoniais emblemáticos (Torre do Relógio, Jardim do Paço) e discutindo-se a execução de novos landmarks (Centro de Cultura Contemporânea).

Como tal, podemos mapear a informação recolhida, situando, no tempo e no espaço, os locais representados online no mapa da cidade, de acordo com a sua intensidade de repetição. Assim, foram obtidos dois mapas (ver figuras 3 e 4).

Constata-se que há uma persistência de elementos emblemáticos que são representados, quer no passado, quer no presente, nomeadamente o centro cívico (Largo da Devesa), o Jardim do Paço, o Castelo e a Torre do Relógio, que configuram mecanismos de busca de identidade, contribuindo para a formação de uma iconografia local.

A representação de ambientes urbanos é muito menos frequente que a de ícones patrimoniais (monumentos históricos, novos equipamentos culturais). Isto prende-se com o facto de que estes possuem uma visibilidade e um poder de atração imagética e simbólica forte e direto (e por isso também mais adequado à velocidade acelerada

de acesso à informação que caracteriza o espaço virtual).

Paradoxalmente, os conjuntos urbanos são cada vez mais valorizados no âmbito do debate atual sobre o património. No entanto, estes configuram, cada vez mais, uma experiência espacial e visual padronizada segundo a procura turística daquilo que se pretende que seja a cidade histórica.

Por isso, no seguimento de uma lógica de marketing e tematização, são os elementos icónicos diferenciadores que conferem um carácter distintivo a cada lugar, contribuindo para a construção da sua identidade simbólica, criando bases para um branding urbano e tornando a imagem mais atrativa para o exterior. Isto enquadra-se, ainda, numa lógica de promoção de atratividade e competitividade urbana, tanto numa vertente informal, como é visível nesta página, quer por uma via institucional, com uma agenda política direcionada, desde os programas POLIS e POLIS XXI, para o fortalecimento identitário através de investimentos materiais e imateriais no património e no setor cultural.

## II. Sociedade e atualidades

*Fonte: Beira Baixa Tv*

## III. Projetos culturais e personalidades

*Fontes: Vagamundos e Viola Beiroa*

Escolheram-se, para representar estes temas, as páginas de um meio de comunicação local e de dois projetos culturais (ver figuras 5 e 6). A sua utilização prende-se com a intenção de documentar os acontecimentos sobre sociedade, cultura e lazer a nível local, no intuito de se obterem dados sobre as dinâmicas socioeconómicas que têm lugar em Castelo Branco, as quais podem implicitamente contribuir também para a formação de uma imagética urbana (e consequentemente, de uma identidade simbólica), conivente com as atividades que aqui têm maior protagonismo. Estão aqui presentes, de entre outros, registos de diversos eventos e atividades que promovem a recuperação de tradições e costumes locais, que se poderão relacionar com a (re)criação da identidade local.

No caso da Beira Baixa TV (um canal local de web-TV, presente no Facebook, Youtube e noutras redes sociais), estamos perante um tipo de jornalismo



local 2.0, que procura divulgar “programas de entretenimento, culturais e de informação de âmbito local e regional” (A.A.V.V., 2013). Ao estar quase estritamente vinculado ao espaço virtual, não tendo suporte material, o tipo de jornalismo que produz difere do tradicional jornal local. O seu grau de abrangência engloba, não só a cidade, mas toda a região, sendo que o tipo de conteúdos que produz reflete uma preocupação, tanto com os habitantes desta zona, como com entidades e pessoas a ela externas. Assim, destacam-se, não só reportagens vídeo e imagens de índole idiossincrática, destinadas principalmente ao (re)conhecimento da população local, mas também representações dos recentes e antigos ícones locais (sendo que, neste caso, estão representados elementos de toda a região, mas que contribuem também para o reforço da identidade albicastrense.)

Relativamente aos projetos culturais, quer sejam de cariz informal (Vagamundos) ou institucional (Viola Beiroa), está patente uma presença do legado do passado traduzida em perspetivas de futuro, que procura contribuir para uma visão integradora e construtiva da tradição.

O projeto Vagamundos () consiste num programa de rádio online (também presente no Facebook e em diversas rádios locais), criado pelo produtor e apresentador Jorge Costa e pelo fotógrafo Pedro Amaro, que procura destacar e dar a conhecer as histórias de vida, interesses e atividades de personalidades locais, destacando-se a sua ligação com o meio cultural, criativo ou artesanal. Destaca-se aqui a promoção do capital humano e cultural, sendo que estas personalidades poderão também, de certa forma, ser entendidas como ícones de uma nova identidade urbana, promovendo, de forma indireta, a possibilidade de vivenciar novos estilos de vida na região e destacando as suas atratividades. Com efeito, destaca-se sempre, em cada reportagem, o momento de encontro ou reencontro de cada personalidade com a cidade ou a região:

“Volidas duas décadas no norte do país, em 2011 o jovem regressava a Castelo Branco, onde se estabelece oficialmente como designer gráfico. E como a ferramenta não faz o profissional, nas suas peregrinações pela cidade com o telemóvel fotografa maçanetas e puxadores de portas antigas.

Contudo, seriam os desenhos e as formas das tampas de ferro fundido a despertar maior interesse

e a originar uma galeria no Instagram, ponto de partida para o Chão de Ferro.”(Costa, 2015)

A identidade simbólica urbana, na sua vertente cultural e imaterial é também promovida através de projetos apoiados de forma institucional (pela Autarquia, de entre outras entidades), como o Viola Beiroa. Este instrumento local, que caíra em desuso, está a ser revitalizado, tanto a nível de construção, como de prática e repertório pelo mestre Alísio Saraiva e pelo professor de etnomusicologia Miguel Carvalhinho. Para tal, existe uma oficina de construção do instrumento e foi criada uma orquestra, pretendendo-se assim que o instrumento seja amplamente divulgado.

Esta reintrodução da Viola poderá ser também encarada como uma forma adicional de reforçar a iconografia local, tendo possivelmente como exemplo os mecanismos de construção identitária de outra localidade da região, Idanha-a-Nova. Esta vila foi recentemente classificada como Cidade da Música, no âmbito da Rede de Cidades Criativas da UNESCO. Sempre teve como ícone o adufe (instrumento de percussão local), que foi utilizado, na candidatura, como “o porta-voz do projeto” (A.A.V.V., 2015).

A revalorização do instrumento albicastrense integra-se ainda numa estratégia mais vasta de promoção da música como fator de atratividade e de construção da identidade urbana, à semelhança do que tem acontecido, durante décadas, em Idanha-a-Nova, garantido o seu reconhecimento pela UNESCO. Deste modo, investiu-se, em Castelo Branco, nos últimos anos, em infraestruturas culturais, procurando-se agora promover festivais, concertos e outros eventos, apoiando-se também artistas locais.

Assim, através da página do projeto, podemos identificar a sua ligação ao meio cultural local e aos eventos culturais promovidos de forma institucional e também aos meios de comunicação junto dos quais este procura divulgar-se.

## 5. NOTA CONCLUSIVA

Esta fase preliminar da investigação netnográfica permitiu uma identificação, ainda que parcelar e exploratória, de problemáticas relacionadas com a comunicação virtual e a formação da identidade simbólica urbana, identificando-se os elementos que assumem um papel relevante para a sua construção, independentemente do seu carácter ser material ou imaterial, ou de estarem associados à representação da cidade em várias vertentes (de representação visual, cultural ou social).

No que diz respeito aos elementos urbanos, é possível identificar aqui, de forma mais inteligível, os elementos considerados como representativos, de forma imediata, do espaço urbano. Será importante averiguar, por isso, o porquê da escolha afirmativa destes espaços, em detrimento de outros, num confronto direto com os elementos da comunidade. Podemos ainda constatar que o capital humano e cultural está a ser promovido e que contribui também para a formação de uma nova identidade urbana.

Com efeito, a construção identitária é mutável e dinâmica, acomodando interesses e vontades sociais, políticas e económicas. Desde as estratégias de regeneração urbana levadas a cabo através dos programas POLIS e POLIS XXI, que procuraram

promover a atratividade e competitividade de Castelo Branco, a identidade urbana tem vindo a ser reforçada, sendo que a comunicação no espaço virtual pelas comunidades ligadas à cidade e à região refletem este processo, através de representações e opiniões.

Não obstante o carácter parcelar dos resultados até agora obtidos, constata-se o potencial desta abordagem, bem como a noção de que o ciberespaço, pela liberdade que permite, poderá constituir um território de debate com a comunidade local.

Por isso, pretende-se, numa etapa mais aprofundada deste estudo, confrontar os utilizadores das páginas com as suas publicações, no sentido de se averiguarem as intenções das escolhas tomadas relativamente à publicação de conteúdos, relacionando-as com possíveis processos de transformação urbana e de construção identitária em curso.

Será ainda importante cruzar e relacionar a informação obtida através de processos netnográficos com a análise das ações de planeamento e programação urbana recentes e em curso, no intuito de entender melhor quais as suas repercussões na opinião pública, memória e identificação urbana coletivas, bem como na divulgação de informação multimédia sobre a cidade no ciberespaço.

## BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V. (2013). Beira Baixa TV.

A.A.V.V. (2015). Idanha-a-Nova já é Cidade da Música da UNESCO. Obtido de <http://cityofmusic.cm-idanhanova.pt/noticias-e-agenda/idanha-a-nova-ja-e-cidade-da-musica-da-unesco.aspx>

Amaral, A., Natal, G., & Viana, L. (2008). Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital. Sessões do Imaginário, (20), 34–40.

Araújo, V. de F. C. (2015). A tematização do espaço público e a economia criativa local: estudo de caso a partir do «maior são João do mundo», em Campina Grande/PB (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Urbanos e Regionais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal - RN.

Ascher, F. (2012). Novos princípios do urbanismo

(3a ed.). Lisboa: Livros Horizonte.

Barata, P. (2013). Castelo Branco Lovers. Obtido de <https://www.facebook.com/castelobrancolovers/?fref=ts>

Barata, P. (2016, Abril de). Entrevista a Paulo Barata, criador da página Castelo Branco Lovers.

Baudrillard, J. (1991). Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio de Água.

Borja, J. (1998). Ciudadania y Espacio Publico. Revista Ambiente y Desarrollo, CIPMA, Barcelona, XIV(3), 13–22.

Castells, M. (2001). Problemas de investigación en Sociología Urbana (16a ed.). México: Siglo Veintiuno Editores.

Costa, J. (2015). Vagamundos - Reportagem sobre Jorge Portugal. Obtido de <https://www.facebook.com/vagamundosFM/photos/pb.801667929867139.->

2207520000.1462645938./986790104688253/?type=3&theater

Costa, P., & Lopes, R. (2015). Urban Design, Public Space and the Dynamics of Creative Milieux: A Photographic Approach to Bairro Alto (Lisbon), Gràcia (Barcelona) and Vila Madalena (São Paulo). *Journal of Urban Design*, 1(20), 28–51.

Cruz, F. (2013). Qualidade e estrutura dos espaços públicos: estudo de caso nas cidades do Porto, Vila Nova de Gaia (Portugal) e Barcelona (Espanha). *AGIR - Revista Interdisciplinar de Ciências Sociais e Humanas*, 1(5), 21–42.

Gato, M. A. (2012). Naked City: the death and life of authentic urban places de Sharon Zukin. Estudo Prévio, revista do Centro de Estudos de Arquitectura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa, (1). Obtido de <http://www.estudoprevio.net/livros/4/maria-assuncao-gato-.naked-city-the-death-and-life-of-authentic-urban-places-de-sharon-zukin>

Koolhaas, R. (2006). *La ciudad genérica* (2a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Kozinets, R. V. (2002). The field behind the screen: using netnography for marketing research in online communities. *Journal of Marketing Research*, (39), 61–72.

Lash, S., & Urry, J. (1994). *Economies of signs and space*. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage.

Noveli, M. (2010). Do Off-line para o Online: a Netnografia como um Método de Pesquisa ou o que pode acontecer quando tentamos levar a Etnografia para a Internet? *Organizações em contexto*, 6(12), 107–133.

Rocha, P. J., & Montardo, S. P. (2005). Netnografia: incursões metodológicas na cibercultura. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 2–22.

Scott, A. J. (2000). *The cultural economy of cities: essays on the geography of image-producing industries*. London: SAGE Publ.

Scott, A. J. (2008). *Social economy of the metropolis: cognitive-cultural capitalism and the global resurgence of cities*. Oxford ; New York: Oxford University Press.

Scott, A. J. (2014). Beyond the Creative City: Cognitive–Cultural Capitalism and the New Urbanism. *Regional Studies*, 4(48), 565–578.

Serdoura, F. M., & Silva, F. N. da. (2006). Espaço Público. Lugar de Vida Urbana. *Revista de Engenharia Civil, Universidade do Minho, Braga*, (27), 5–16.

Urry, J. (1995). *Consuming places*. London ; New York: Routledge.

Virilio, P. (1997). *El Cíber mundo, la política de lo peor*. Entrevista con Philippe Petit. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.,.

Zukin, S. (1995). *The cultures of cities*. Cambridge, MA: Blackwell.

Zukin, S. (2000). *Landscapes of power: from Detroit to Disney World* (Reprinted). Berkeley: Univ. of California Press.

Zukin, S. (2011). *Naked city: the death and life of authentic urban places* (softcover ed). Oxford: Oxford Univ. Pr.



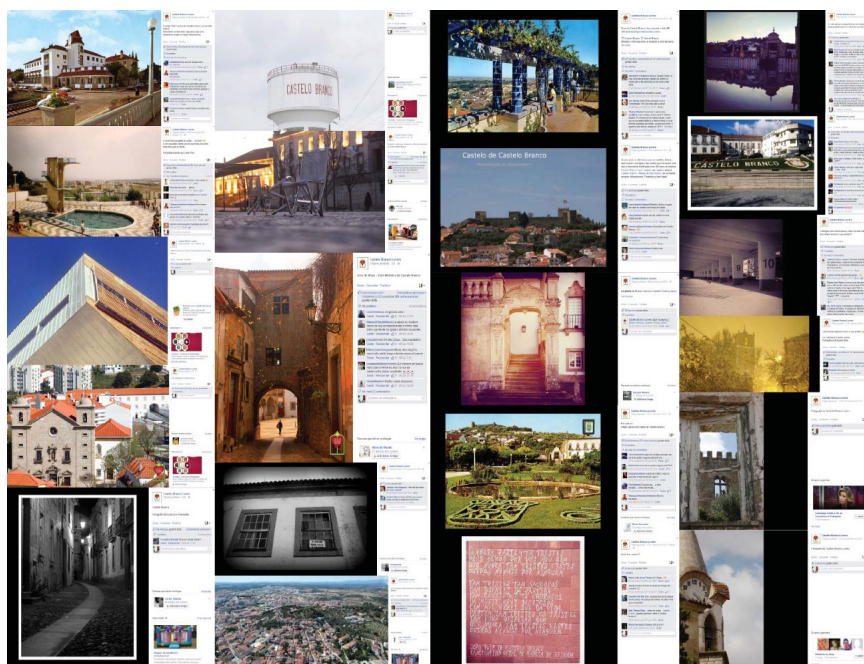
**FIGURA 1**

Redução dos intervalos espaciotemporais: da comunicação mediada por espaço e tempo à comunicação em tempo real



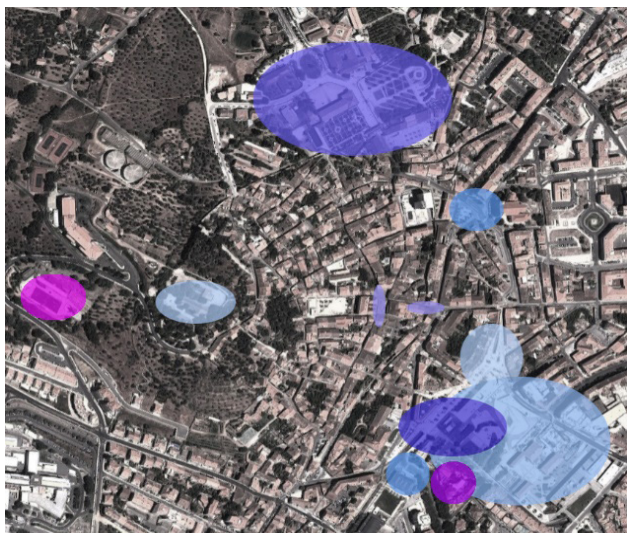
**FIGURA 2**

Mosaico A: Fonte: Castelo Branco Lovers



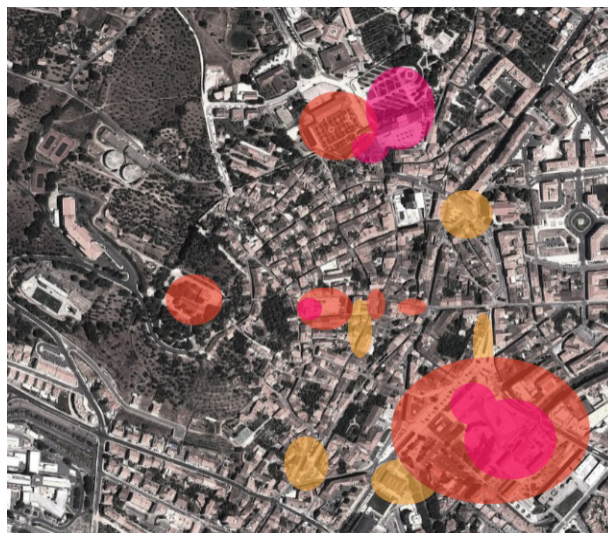
**FIGURA 3**

Passado: mapeamento dos locais que existem e dos que existiram mas continuam muito presentes no imaginário local (com intensidades de repetição). A roxo representam-se os lugares desaparecidos e a azul os atualmente existentes.



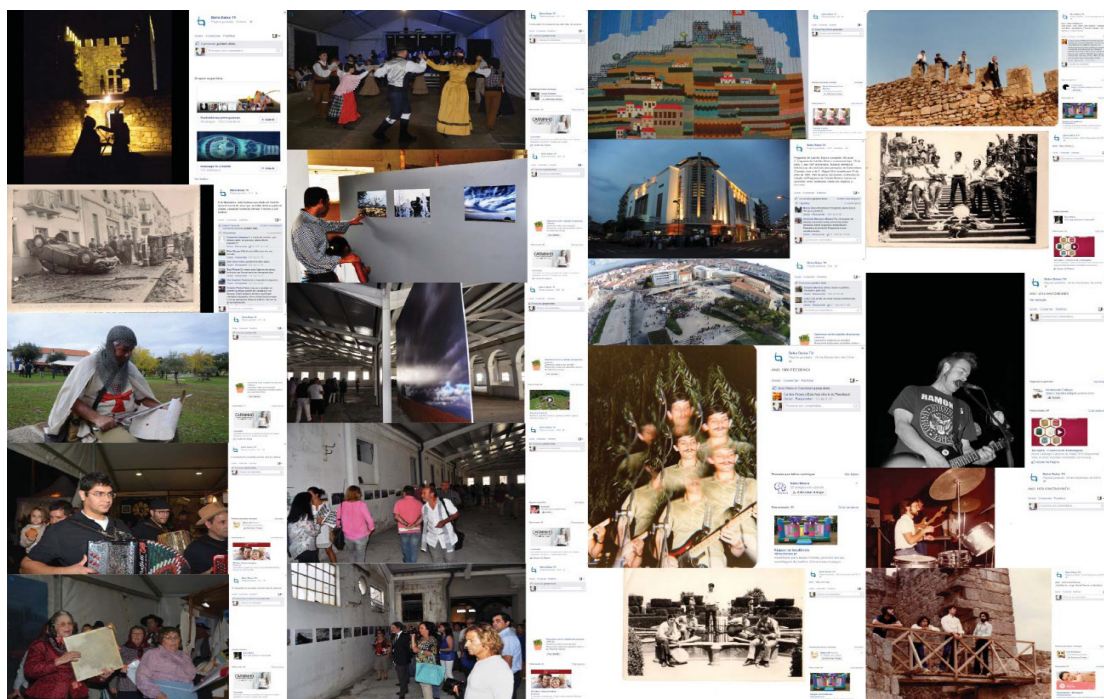
**FIGURA 4**

Presente: mapeamento dos locais representativos desde sempre e dos novos espaços (com intensidades de repetição). A magenta representam-se as intervenções recentes.



**FIGURA 5**

Mosaico B. Fonte: Beira Baixa TV







## FESTIVAIS DE ARTE(S) NA LISBOA PÓS-EXPO'98: UMA APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA

João Concha

Pedro Costa

### RESUMO

Com a realização da Exposição Mundial Expo'98, Lisboa conheceu um momento de forte investimento não apenas na renovação urbana como também, em particular, na programação cultural para espaços públicos. Após esse período, e numa conjuntura em que se anteviam maiores restrições ao investimento, diversas iniciativas foram sendo levadas a cabo de uma forma espaçada, intervindo na cidade e ocupando os seus espaços colectivos, muitas delas seguindo o modelo do 'festival'.

Neste artigo pretendemos efectuar uma aproximação metodológica ao levantamento dos festivais de arte(s) na Lisboa Pós-Expo'98, que serão, posteriormente, objecto de análise mais detalhada no âmbito da dissertação Da revitalização urbana na Lisboa pós Expo'98: os festivais de arte(s) no espaço público. Apresentamos aqui a definição de uma grelha metodológica que permite a operacionalização de conceitos e a selecção de estudos de caso para as fases subsequentes da investigação, cujo objectivo final será o de reconhecer marcas e permanências, efeitos de continuidade e de transformação induzida no território por estas iniciativas que, paradoxalmente, se inscrevem na categoria do 'efémero'.

Assim, procedemos a um breve enquadramento da noção de 'festival', sua evolução e importância na intervenção cultural urbana contemporânea. Procuramos de seguida expor os critérios na base do levantamento, já concluído, enumerando os dados e variáveis seleccionados, sempre com exemplos concretos, e discutindo os desafios na definição e aplicação da metodologia em causa. Damos também conta da necessária sistematização de um conjunto extenso de informações, conducente à criação de uma base de dados, ainda em processo de validação e afinação, um instrumento essencial para uma compreensão aprofundada do objecto de estudo.

### 1. INTRODUÇÃO

Pretendemos com este artigo efectuar uma aproximação metodológica ao levantamento dos festivais de arte(s) na Lisboa Pós-Expo'98 que serão, posteriormente, objecto de análise mais detalhada na dissertação Da revitalização urbana na Lisboa pós Expo'98: os festivais de arte(s) no espaço público. Entre os objectivos da dissertação estarão o reconhecimento de marcas e permanências, efeitos de continuidade e transformação induzida nas dinâmicas espaciais e socio-económicas da cidade por estas iniciativas, que paradoxalmente se inscrevem na categoria do 'efémero'.

Apresentamos aqui a definição de uma grelha metodológica que permite a operacionalização de

conceitos e a selecção de estudos de caso para as fases subsequentes da investigação, que terão em vista uma reflexão aprofundada sobre o papel da programação cultural, e particularmente dos festivais de arte(s), no âmbito do desenvolvimento do território e da regeneração urbana. Assim, não se pretende neste momento uma problematização

e análise dos festivais e sua relevância na cidade e seu espaço público, mas tão só definir e debater a metodologia que sustenta o levantamento dos festivais de arte(s) decorridos de 1999 até 2009 bem como a criação de uma base de dados que sistematize toda a informação recolhida.

Na próxima secção efectuamos um breve enquadramento da noção de festival, sua evolução e importância crucial na intervenção cultural urbana contemporânea. Na terceira secção estabelecemos

os princípios genéricos da abordagem metodológica e na secção subsequente delimita-se um conjunto de critérios que permitem operacionalizar e afinar a metodologia, dando conta de desafios concretos na sua aplicação. Concluimos com uma breve reflexão sobre o processo de levantamento dos festivais de arte(s), perspectivando algumas fases operativas a empreender.



## 2. FESTIVAIS E FESTIVALIZAÇÃO DA CULTURA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

A moderna palavra festival, cuja grafia é comum a várias línguas europeias, deriva do Latim *festivus* (de raiz *fe*, originariamente neutro e plural de *festus*) via Francês antigo (Machado, 1977) ou *Langue d'oïl*. O termo festival (Francês antigo, a partir da palavra latina) foi usado inicialmente como adjetivo em meados do século XIV, para caracterizar dias de celebração no calendário cristão, dedicados a acontecimentos ou figuras significativas. Mais tarde, a mesma palavra é usada também como substantivo, datando do séc. XVI esse primeiro registo (Inglês antigo) e do século XVII a primeira referência em Português (Machado, 77). Ambos os termos, festa e festival, estavam então associados ao mesmo tipo de celebrações religiosas.

A etimologia da palavra festival localiza, espacial e temporalmente, o seu uso na linguagem corrente. Porém, este tipo de celebração remonta a ritos e práticas associados às estruturas do sagrado, em diversos contextos culturais e geográficos, da Europa ao Médio Oriente, passando pelo Antigo Egipto. Neste último, as festas ou festivais, assim designados já no século XX por investigadores desse período histórico, assinalavam momentos simbólicos no calendário egípcio, relacionados não apenas com ciclos naturais mas também com efemérides de carácter político ou militar. Por exemplo, o *Heb Sed* ou festival *Sed* (Murnane, 1981), realizado já nas primeiras dinastias de faraós (desde aproximadamente 3000 a.C.), consistia numa série de sacrifícios animais, cerimónias religiosas, oferendas e banquetes, com vista a celebrar a continuidade do faraó no trono e a renovação dos seus poderes, tidos como de origem divina. Crê-se que este festival, procurando celebrar e assegurar a prosperidade e a estabilidade política, teve uma periodicidade variável ao longo dos sucessivos reinados e dinastias, oscilando entre celebrações trienais, quadrienais ou mesmo de trinta em trinta anos. Na Roma Antiga generalizou-se a celebração de festivais, cada um deles dedicado a uma divindade e suas atribuições simbólicas, desde ideias abstractas, como a guerra ou a fertilidade, até actividades humanas como a agricultura, o artesanato ou as artes. A listagem dos festivais conhecidos é extensa, com várias ocorrências em

cada mês do calendário romano, sendo porventura a Saturnália o mais nomeado, próximo do solstício de Inverno e estando a sua importância relacionada também com aspectos de organização social e política (Robertson, 1996). Algumas destas celebrações derivavam de Jogos e Festas levados a cabo na Grécia Antiga, onde os rituais públicos detiveram uma enorme importância na vida colectiva das cidades e no seu próprio desenho urbano, pela necessidade de prever equipamentos colectivos específicos de acolhimento de público, muitos deles ao ar livre. De salientar os Jogos Píticos, criados no século VI a.C., um conjunto de eventos desportivos e artísticos, sobretudo dedicados à música, dança e teatro, em honra de Apolo, e que decorriam em espaços como o Estádio e o Teatro de Delfos, de quatro em quatro anos.

Em suma, estas festas e festivais antigos realizados em contextos culturais muito diversos, para além de uma relação indissociável com a religião, tinham também uma função de representação identitária e fortalecimento da coesão social numa determinada comunidade, reflectindo necessariamente aspectos de organização política e económica (Brandt ! e Iddeng, 2012).

Não podemos deixar de observar que mesmo os modernos festivais de arte(s), já no século XX, mantêm algumas das actividades centrais nos Jogos Píticos, nomeadamente os concertos e recitais, as representações e encenações, os concursos e exposições de pintura, entre outras. De assinalar que a dimensão política se mantém e podemos aqui lembrar o caso do Festival of Britain de 1951, em Londres, reflectindo uma vontade de reconstrução e reafirmação identitária por parte do Reino Unido, numa nova Europa Pós-Segunda Guerra Mundial. Outros exemplos podem ser citados. Já antes, em 1947, havia sido criado o histórico Edinburgh International Festival, um dos mais antigos festivais ainda em actividade. Em 1952 foi criada em Genebra a European Festivals Association, uma ideia do maestro Igor Markewitch e do filósofo Denis de Rougemont, que ganhou inúmeros membros por toda a Europa sobretudo a partir dos anos 80, fase notável de crescimento deste tipo de iniciativa. O famoso Festival of Britain teve a particularidade de implicar a reestruturação de uma extensa área na margem sul do Tamisa, com a construção de equipamentos e espaços públicos num conjunto chamado de Southbank Centre, que alterou profundamente a face da cidade

e ainda hoje alberga alguns desses edifícios. Os espaços desse alargado pólo cultural continuam, na actualidade, a acolher vários festivais ligados às artes performativas e visuais, constituindo uma importante centralidade urbana no contexto metropolitano londrino.

No contexto actual, o festival, assumido aqui operativamente por nós, enquanto iniciativa cultural que agrega um conjunto de eventos associados a uma ou mais disciplinas artísticas, tem sobretudo tradição em algumas áreas como a música ou o cinema. Frequentemente apresenta um programa com duração variável, que pode ser pensado apenas para um dia ou durar até uma semana ou mais, não ultrapassando na maioria dos casos um mês.

Sobretudo nas sociedades ocidentais, num contexto de democratização e massificação do consumo, inclusive de bens culturais, o festival tornou-se um produto cultural acessível à maioria, tendo conhecido grande expansão na segunda metade do século passado e particularmente no séc. XXI, com um aumento do número de festivais e sua diversificação de tipologia, localização e público (Fouccroulle, 2009). Podemos inclusive apontar o fenómeno da festivalização da cultura (Bennett et al., 2014) como uma forte tendência na evolução da programação cultural e no modo como os públicos consomem e experienciam a cultura no nosso tempo.

Não é de surpreender, portanto, que os festivais (particularmente aqueles que ocorrem em áreas históricas) se tenham tornado parte da estratégia de sobrevivência das próprias cidades, na medida em que não só ratificam a existência e singularidade de determinados espaços, como demonstram que a identidade urbana se transforma, reinventando-se em contínuo, ideia aliás condizente com as teorias de Lefebvre sobre o fenómeno urbano enquanto simultaneidade e reunião (Lefebvre, 1986). O uso deixa marcas profundas no espaço, cria padrões que podem organizar gestos e comportamentos, explicitando-se através das formas de apropriação dos diferentes lugares da cidade. As relações de propriedade criam limites ao uso, redefinindo-os constantemente, ainda que segundo tendências actuais distintas. Por um lado, assistimos a uma grande expressão na ocupação temporária dos espaços urbanos, nomeadamente com a intensificação da programação cultural sob

a forma de festivais e outros modelos de iniciativa. Simultaneamente, podemos observar uma diminuição das possibilidades alargadas de uso(s), sua informalidade e flexibilidade, dos espaços públicos. Esta última tendência relaciona-se com o papel da economia de mercado e decorrentes estratégias imobiliárias, ganhando visibilidade em situações de concessão temporária do espaço público, de sponsorização e branding associados a equipamentos colectivos ou espaços de uso comum, entre outros. De alguma forma, o espaço torna-se também ele mercadoria, “comodifica-se”, no contexto de um incremento de espaços na cidade aos quais o acesso se associa a uma ideia de troca, compra ou venda, ou seja, a um direito de “uso temporário”.

Ainda assim, a tendência relevante de reocupação de espaços urbanos concretos, outrora esquecidos ou degradados, mediante festivais e eventos afins, mesmo num contexto em que os usos são sujeitos a condicionamento vários por via económica ou outras, poderá introduzir uma consciência crítica sobre os modos de ocupar e revalorizar o sentido público dos espaços de uso comum, públicos ou não no sentido estrito de propriedade. Nesta concepção, o sentido do ‘local’ e do ‘específico’ estão presentes, bem como a procura de um sentimento de lugar (Miles, 1994), concepção na qual a cultura entendida como um conjunto de valores partilhados no quotidiano pode ser recuperado, a par de uma noção de cultura entendida como criação artística, esta última porventura mais generalizada. Sendo os festivais um fenómeno significativo da paisagem socioeconómica e cultural da vida contemporânea (Guerra, 2016), ao mesmo tempo que exprimem dinâmicas de tensão, eles constituem precisamente a possibilidade de integração e articulação de noções antagónicas; ‘individual’ e ‘colectivo’, ‘singular’ e ‘massificado’, ‘local’ e ‘global’.

Também no caso da cidade de Lisboa, sobretudo na década de 90 do século XX, se assinala um aumento do número de festivais de arte(s), num contexto de crescimento económico e de apoios ao desenvolvimento por parte da União Europeia, até então designada por Comunidade Europeia.

O acolhimento do festival multidisciplinar Europalia por parte de Portugal, enquanto país convidado em 1991, trouxe uma considerável oferta de programação cultural não apenas a Lisboa como a outras cidades. Este festival com uma periodicidade

bienal foi iniciado em 1969, a partir de Bruxelas, procurando celebrar a herança cultural dos países convidados através de um conjunto de exposições, concertos, ciclos de cinema, colóquios e debates, entre outros eventos. Curiosamente, a designação Europalia deriva de um antigo festival romano (Opalia) em honra de Opis (ou Ops), uma divindade associada à fertilidade, cujo nome deu também origem à palavra latina opus, para uma criação ou obra de arte.

Em 1994, Lisboa acolheu a celebração da Capital Europeia da Cultura, numa iniciativa da União Europeia, o que não só permitiu o acolhimento de programação cultural diversa e criação artística concebida propositadamente para eventos a realizar durante esse ano, como também implicou a construção de equipamentos culturais. Estas duas iniciativas, Europalia e Capital Europeia da Cultura, contribuíram para uma forte transformação daquilo que viriam a ser as políticas culturais e seu entendimento no contexto nacional, em particular em Lisboa.

Com a realização da Exposição Mundial Expo'98, Lisboa conheceu também um momento de forte investimento não apenas na renovação urbana como também, em particular, na programação cultural para espaços públicos. Após esse período, e numa conjuntura em que se anteviam maiores restrições ao investimento, diversas iniciativas foram sendo levadas a cabo de uma forma espaçada, intervindo na cidade e nos seus espaços colectivos, reflectindo preocupações muito diversificadas. Alguns desses projectos foram realizados com meios escassos, outros foram apoiados institucionalmente; alguns procuravam uma reflexão sobre o próprio fenómeno urbano, enquanto outros remetiam-se a uma lógica mais abrangente ou comercial associada ! ao entretenimento.

É sobre estes festivais de arte(s) na Lisboa Pós-Expo'98 que procuramos desenvolver uma investigação de fundo, avaliando em última instância o seu papel no âmbito do desenvolvimento do território, nomeadamente a sua relação com a revitalização urbana. Para tal, o objectivo da fase intermédia cuja metodologia aqui se apresenta é o de proceder a um levantamento completo dos festivais de arte(s) decorridos em Lisboa entre 1999 e 2009, com vista a documentar e analisar essas iniciativas, permitindo uma compreensão aprofundada desta realidade.

### **3. O DESENHO GERAL DE UMA METODOLOGIA PARA LEVANTAR OS FESTIVAIS DE ARTE EM LISBOA**

A metodologia para o levantamento dos festivais assentou sobretudo numa pesquisa sistemática a partir dos vários números da Agenda Cultural de Lisboa para o período temporal referido. Pelo facto de não existirem dados quantitativos ou qualitativos já sistematizados que pudessem fornecer uma visão abrangente, e face à complexidade da tarefa, tornou-se necessário efectuar um levantamento a partir de fontes fidedignas. Esta publicação (Agenda Cultural) foi seleccionada como fonte principal pelo facto de ser a que permitia uma pesquisa mais exaustiva e detalhada, cobrindo efectivamente o período indicado e oferecendo fiabilidade e qualidade de informação que, embora não perfeitas, garantiam rigor e operatividade. No sentido de complementar a pesquisa principal, procurando reunir maior número de informações específicas relativas a cada festival ou até esclarecer dúvidas quanto a dados parciais ou incompletos, recorreremos também a outras leituras e pesquisas a partir de diversos periódicos e publicações online, bem como ao contacto com algumas instituições.

De referir que a Agenda Cultural de Lisboa é uma publicação da responsabilidade da Câmara Municipal de Lisboa (Divisão de Promoção e Comunicação Cultural), tendo o primeiro número saído em Outubro de 1990, com uma tiragem de 25 000 exemplares. Esta publicação foi a primeira do género no país, editada em suporte papel, numa iniciativa municipal mais tarde seguida por outros concelhos. Em 1998 sofreu alterações, com a inclusão de novas secções e uma mudança no grafismo e na tiragem, que passou a ser de 60 000 exemplares. Em Outubro de 2004 o nome da publicação é alterado para Agenda Lx, correspondendo também a um novo projecto gráfico resultante do concurso ganho pelo ateliê “Silva Designers”, sendo que nesse mesmo ano é criada a agenda online [www.agendalx.pt/](http://www.agendalx.pt/). Em 2007, devido a contingências orçamentais, a publicação passa a ter novo formato, número fixo de páginas (128) e volta a chamar-se Agenda Cultural de Lisboa.

Apesar de inúmeras alterações na estrutura e design da publicação ao longo dos anos que constituem o período em análise, verificam-se

aspectos constantes como a presença de secções importantes para o levantamento dos festivais, por vezes com as suas actividades indicadas dispersamente em 'Ar Livre', 'Feiras e certames' ou 'Cursos e workshops'. Assim, sobretudo nos primeiros anos, de 1999 a 2004, os festivais surgem de modo fragmentado entre destaques e secções diversas da Agenda Cultural. A partir de Junho de 2004 surge uma secção específica chamada 'Festivais', reunindo todas as informações sobre este tipo de iniciativa, cujo crescimento ao longo do período em análise é significativo, facto comprovável pelo próprio levantamento.

Para a sistematização da informação a recolher foi previamente criada uma grelha de variáveis diferenciadas que nos permitem uma leitura mais abrangente sobre cada festival, grelha essa que foi sofrendo alterações e aperfeiçoamentos durante o próprio levantamento, tendo em conta a natureza e qualidade da informação encontrada. As variáveis em causa são aquelas que foram as consideradas determinantes para a posterior análise dos festivais, suas tipologias, padrões e recorrências ao nível temático, programático e de relação com a cidade de Lisboa e espaços nela ocupados, entre outras preocupações específicas mencionadas adiante. As variáveis por nós definidas, para as quais reunimos informação o mais detalhada possível para cada festival, são as seguintes:

- a) **Nome** do festival;
- b) **Data de realização**; dias, mês, ano;
- c) **Localização**, ou seja, a área urbana onde ocorrem as actividades e eventos do festival, nomeada segundo a actual divisão administrativa por freguesias. De referir que alguns festivais registam eventos em mais do que uma freguesia da cidade de Lisboa.
- d) **Espaços ocupados**; rua, largo, praça, equipamento colectivo, outros espaços ainda que de natureza privada, etc.;
- e) **Tipo de acesso**, parametrizado da seguinte forma; e.1) **Condicionado** - sempre que existe algum tipo de condicionamento físico no acesso ao espaço/evento; e.2) **Livre** - sempre que não existe qualquer tipo de condicionamento físico no acesso ao espaço/evento; e.3) **Misto** - quando existe uma conjugação dos dois tipo de acesso e.1) e e.2), frequente em festivais que incluem na sua

programação actividades de acesso condicionado e actividades em espaços de acesso completamente livre. O acesso foi ainda caracterizado, sempre que possível, entre **gratuito** ou **pago**;

f) **Áreas/disciplinas artísticas** definidoras do festival; Música, Dança, Teatro, Performance, Cinema, Artes Visuais, para referir as mais comuns. Muitos festivais incluem e cruzam diversas áreas disciplinares;

g) **Programa**, listagem completa dos eventos e actividades que compõem o festival;

h) **Objectivos expressos** pela própria organização ou outros intervenientes;

i) **Promotores e organizadores**, bem como, sempre que possível, outros responsáveis e programadores;

j) **Parceiros e apoios**;

k) **Número da edição** e posteriores **reedições**, registando para estas não só as datas de realização, como também as áreas e espaços, que em alguns casos sofrem alterações, e toda a restante informação passível de ser reunida;

l) **Observações**, incluindo notícias, referências, comentários, endereços ou ligações úteis.

A definição desta grelha incluiu ainda dois outros aspectos particularmente relevantes para a selecção dos casos de estudo a abordar em fase posterior da investigação, no âmbito das questões da revitalização urbana:

m) **Inclusão ou não de temáticas urbanas** e preocupações tais como a mobilidade, o espaço público, a reabilitação arquitectónica, a regeneração urbana ou outras relacionadas com a vida das comunidades nas diferentes áreas da cidade de Lisboa;

n) **Formas de participação do público**, parametrizadas do seguinte modo; n.1) **Público espectador** - sempre que a participação do público é meramente enquanto espectador (ex.: festivais de cinema); n.2) **Público espectador com participação pontual em eventos e actividades**, como seja a participação em workshops, cursos e outras actividades práticas, a inclusão pontual ou a interacção em espectáculos enquanto performers,



bailarinos, músicos, actores, figurantes, entre outros; n.3) **Público com participação integrada no processo de criação e programação**, como nos casos de festivais em que ocorrem conversas preparatórias para a definição da programação do festival que incluem públicos e a comunidade que assim participa(m) na criação do mesmo ou ainda casos de co-criação com a comunidade em diversas fases do processo.

Estas variáveis, nem sempre de fácil reconhecimento a partir da divulgação feita pelos próprios festivais ou na Agenda Cultural, foram objecto de uma atenção particular. A integração destas temáticas pode revelar uma consciência relativamente ao contexto urbano onde o festival fixa as suas actividades, frequentemente associada a objectivos expressos relacionados com problemas ou potencialidades de determinada área ou espaço concreto. Também a integração do possível público no processo de programação do festival e na criação dos eventos que o sustentam, em particular de elementos da comunidade residente na área de realização dos mesmos, é absolutamente essencial para um entendimento acerca de problemáticas específicas e para a ligação que pode existir com factores de identidade local.

Dois aspectos cujo levantamento se revelou difícil foram os relativos a orçamentos disponíveis para a realização de cada festival e também os números de público(s). A partir das fontes consideradas, estes registos revelaram-se impossíveis de obter (e, por maioria de razão de serem minimamente comparáveis), tendo sido questionadas as organizações de alguns dos festivais que ainda decorrem e cujo contacto é viável. A ausência de resposta na quase totalidade dos casos tem impedido, até ao momento, o levantamento destas duas variáveis quantitativas. Por outro lado, nos casos em que houve resposta encontramos alguns condicionamentos que reduzem a possibilidade de obter dados fiáveis, quer quanto aos orçamentos, em alguns casos com constrangimentos de confidencialidade, quer quanto aos números de público, contabilizáveis apenas para eventos realizados em sala fechada ou recinto delimitado com controlo no acesso (por exemplo festivais de música, via Associação Aporfest). A dificuldade em indicar números relativos a público em espaços livres ou sem lotação fixa foi-nos também referida por algumas das instituições contactadas, que por vezes contam apenas com estimativas feitas

pelas forças da Polícia de Segurança Pública ou da Polícia Municipal, envolvidas na manutenção da segurança durante esses eventos. Aguardamos mais dados concretos sobre estas variáveis, prosseguindo contactos e pesquisa noutras fontes, nomeadamente para os casos em que as instituições e organizadores estão obrigados a uma contabilização mais detalhada e/ou a apresentação de relatórios.

#### 4. ALGUNS PROBLEMAS E DESAFIOS CONCRETOS NA APLICAÇÃO DA METODOLOGIA

Em seguida, explicitamos critérios e razões para a inclusão ou exclusão de determinados eventos na base de dados final, resultante do levantamento e das questões concretas que ele foi colocando, numa relação dialética permanente que fomos construindo e gerindo entre a natureza e qualidade da informação empírica encontrada e o desenho dos instrumentos metodológicos de base para recolha de informação. Alguns exemplos concretos ajudarão a melhor compreender os critérios trabalhados neste processo.

Dada a enorme diversidade de iniciativas, encontrámos algumas dificuldades no reconhecimento daquelas manifestações que poderiam ser consideradas efectivamente festivais de arte(s), seja pela designação seja pelos conteúdos e programação. Assim, procurámos efectuar um levantamento atento e detalhado sobre cada evento, determinando a partir dessa recolha de informação a eventual inclusão na listagem e base de dados final. Deste modo, distinguimo-los entre si e incluímos na listagem, após confirmação das variáveis enumeradas, apenas aqueles que se enquadram na definição de festival de arte(s) assumido enquanto conjunto de eventos artísticos, de uma ou várias áreas disciplinares, com uma determinada designação e uma duração temporal limitada, ocupando de modo temporário os espaços em questão.

Para além desta definição, também a designação de cada iniciativa foi essencial para a sua inclusão nesta base de dados, ou seja, a designação deveria

incluir a menção “festival” (exemplos: “Festival Lisboa Soundz”, “Festival ImigrArte” ou “Lisbon Village Festival”).! Tendo em conta a recorrência de iniciativas que seguem o modelo festival, descrito acima, e cuja designação apresenta uma variante deste termo, no caso “festa”, optámos por incluir também estes eventos que em tudo correspondessem ao objecto de estudo e levantamento (exemplos: “Festa da Música” ou “Festa do Cinema do Inatel”, aliás descritos e apresentados como festivais pelos organizadores e pelos media).

Também as iniciativas que apresentam o termo “festival” ou “festa” na sua designação, ainda que num subtítulo, segundo nome ou numa versão parcial do termo (ex.: “Todos os Mares, Festival de Poesia”, “Lugar à Dança - Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas” ou “FEST-IBALL”), mereceram a inclusão desde que correspondessem, de facto, à definição de festival, antes mencionada, e tenham sido apresentados e descritos pela organização como “festival”.

No tocante à designação da iniciativa, e correspondendo a mesma à definição e programação de um festival de arte(s), admitiu-se a inclusão de alguns casos exemplares, ainda que em reduzido número no universo do levantamento, em que o termo “festival” ou “festa” está omisso do nome oficial. No entanto, a menção “festival” é popularmente usada para o identificar e passou de algum modo a integrar o seu nome, inclusive em canais e suportes oficiais (“TODOS - Caminhada de Culturas” é referido no seu sítio oficial como Festival TODOS ou Festival TODOS - Caminhada de Culturas; [festivaltodos.com](http://festivaltodos.com), tal como “Jazz em Agosto” é referido sempre como festival de jazz pelos seus programadores e público).

O levantamento permite reconstituir um panorama de grande diversidade e vitalidade na programação cultural em Lisboa, marcado também por eventos que correspondem a outros modelos de iniciativa, razão pela qual não serão integrados na base de dados final.

Sistematizando, podemos destacar de forma sintética as seguintes como principais exclusões:

1) Feiras de arte - iniciativas para promoção, divulgação e comercialização de obras de arte (ex.: “Arte Lisboa - Feira de Arte Contemporânea”);

2) Inaugurações simultâneas - iniciativas que associam numa mesma data ou período a inauguração de um conjunto de exposições de artes visuais ou outras (ex.: “Lisboarte”);

3) Outras feiras e certames - iniciativas não correspondendo na definição e designação a um festival e/ou não sendo dedicados a disciplinas artísticas, ainda que possam incluir programação cultural (ex.: “Feira do Livro de Lisboa”);

4) Encontros, conferências e colóquios - iniciativas de carácter científico, associadas a interesses profissionais específicos e mais centrados na comunicação e divulgação, ainda que possam em alguns casos deter-se em questões artísticas e/ou integrar programação cultural (ex.: “Encontro Internacional de Teatro Especial”);

5) Semanas académicas - iniciativas não correspondendo na definição e designação a um festival, ainda que possam integrar programação cultural e incluir actividades comuns em festivais como concertos ou exposições (ex.: “Semana académica de Lisboa”);

6) Concursos e prémios - iniciativas que visam premiar e valorizar trabalhos em diferentes áreas, artísticas ou não (ex.: “Maratona Fotográfica de Lisboa”);

7) Programação cultural regular por parte de instituições ou associações - iniciativas que não correspondendo na sua definição e designação a um festival, integram um plano com uma duração prolongada no tempo, constituindo na verdade a programação cultural corrente da instituição. Frequentemente a programação cultural é a actividade principal e a vocação dessa instituição ou equipamento colectivo (ex.: A programação cultural da Culturgest ou do Teatro Municipal São Luiz, na qual poderão estar integrados festivais específicos, e esses sim são incluídos na listagem final, como o “Festival Multicultural Extremos do Mundo” ou a “Festa do Jazz do São Luiz”, respectivamente);

8) Programas de animação cultural - iniciativas que integram um programa com uma duração prolongada no tempo (vários meses), não correspondendo na sua definição e designação a um festival, ainda que consistam em actividades de programação cultural (ex.: “Baixanima” ou “Lisboa na Rua”, sendo que este último integrou festivais efectivamente incluídos na listagem final, como o

“Out Jazz Festival”);

9) Ciclos ou mostras - iniciativas de curta duração, não correspondendo na sua definição e de signação a um festival (ex.: “Mostra de Jovens Ilustradores” ou “Ciclo de Cinema Japonês”). Ainda sobre exclusões, de referir a seguinte por critérios de localização:

10) Extensões de festivais sediados noutras cidades ou países;

Ainda que na sua designação e definição possam corresponder a um festival de arte(s), não foram incluídas extensões em Lisboa dessas iniciativas, constituindo geralmente apenas uma representação parcial da programação. (ex.: Extensões do “Festival Internacional de Teatro de Almada” ou do “Cinanima - Festival Internacional de Cinema de animação de Espinho”). Acima de tudo a investigação centra-se nos festivais sediados em Lisboa, que ocupam espaços da cidade e que de modo efectivo possam intervir na sua vida colectiva, através dos públicos, e claro, dos agentes envolvidos na organização, criação e programação. Também por isso, serão incluídos na base de dados final os festivais sediados em Lisboa, mesmo que em alguma das suas edições possam registar uma extensão noutra cidade a par da programação principal.

Este panorama sintético permite vislumbrar as dificuldades práticas encontradas aquando da passagem para a análise empírica e a forma como elas tiveram de ser resolvidas em cada caso, questionando (e permitindo discutir e aperfeiçoar) continuamente, a grelha metodológica pré-definida.

## 5. NOTA CONCLUSIVA

Nesta fase da investigação procuramos desenvolver uma análise e mapeamento, de teor qualitativo e quantitativo, acerca de cada uma das variáveis, tornando algumas destas mais precisas mediante parâmetros concretos, quando não tinham sido parametrizadas previamente.

A título de exemplo referimos o dos espaços ocupados - variável d), pois apesar do foco do levantamento estar nas iniciativas que decorrem em

espaço público, apercebemo-nos da complexidade e da variabilidade de espaços que são ocupados temporariamente pelos festivais. Assim, além da designação específica (ex.: Rua Augusta, Largo do Intendente ou Grande Auditório do Centro Cultural de Belém) procurámos identificar tipos de espaços, procurando uma possível classificação, resultante da realidade encontrada: d.1) Espaços urbanos públicos (ex.: ruas, praças, largos, jardins públicos, entre outros); d.2) Espaços urbanos privados de uso temporariamente público (ex.: jardins privados abertos durante o festival), d.3) Equipamentos de uso colectivo (ex.: Auditórios e Salas do Centro Cultural de Belém ou Culturgest), d.4) Mistos. Na verdade, há um número expressivo de festivais que não está sediado num único espaço, pelo que pode ocupar vários tipos de espaços, inclusive com diferentes tipos de acesso. É aliás significativa a relação entre as variáveis d) Espaços ocupados e e) Tipo de acesso, na medida em que ambas dão uma perspectiva sobre o tipo de ocupação de espaço, suas potencialidades e constrangimentos, numa análise que deverá ser atenta a cada caso, esperando-se obter indicações sobre possíveis transformações, temporárias ou não, desses mesmos lugares.

Num universo de cerca de 150 festivais diferentes que compõem a listagem final, alguns deles com diversas (re)edições, estamos a proceder ao mapeamento dos espaços ocupados e sua área (freguesia), procurando perceber quais as recorrências (áreas mais e menos privilegiadas pelos festivais), cruzando esta informação com outras variáveis, tais como áreas disciplinares (mais e menos frequentes) ou a eventual atenção a temáticas urbanas. Outro tipo de mapeamento, por exemplo, permitirá uma leitura do número de festivais em cada ano, bem como uma evolução temporal não apenas relativa ao seu número, como a cada uma das variáveis antes mencionadas, das áreas artísticas envolvidas ao tipo de acesso ou tipo de participação de público. Assim, acreditamos que os resultados destas e de outras análises, a apresentar oportunamente, venham a permitir uma visão mais completa do panorama dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa.

Em suma, este artigo teve como objectivo apresentar uma metodologia para o desenvolvimento de um levantamento dos festivais de arte(s) na Lisboa Pós-Expo'98, não cabendo aqui uma análise dos resultados, que aliás, e dada a quantidade e

diversidade de informação recolhida, encontra-se ainda em curso. A base de dados resultante do levantamento final encontra-se em fase de validação e afinação, sujeita a alterações e à inclusão de mais informação, de modo a permitir um conjunto de leituras orientadas pelo contexto da investigação e seus objectivos, assim como a selecção de casos de estudo para as fases subsequentes da investigação.

## BIBLIOGRAFIA

Bennet, A., Taylor, J., & Woodward, I. (2014). *The Festivalization of Culture*. London: Routledge.

Brandt, J., & Iddeng, J. (2012). *Greek and Roman festivals: content, meaning, and practice*. Oxford: Oxford University Press.

Fouccroulle, B. (2009). Foreword: At the heart of European identities. *The Europe of Festivals: From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints*. Toulouse: Anne-Marie Autissier.

Guerra, P. (2016). *Lembranças do último Verão. Festivais de música, ritualizações e identidades na contemporaneidade portuguesa*. Universidade do Porto, Fundação Calouste Gulbenkian.

Lefebvre, H. (1986). *Le retour de la dialectique: 12 mots clef pour le monde moderne*. Paris: Mesidor - Éditions Sociales.

Lefebvre, H. (2011). *O Direito à Cidade*. Lisboa: Letra Livre.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. New York: Wiley-Blackwell.

Miles, M. (1997). *Art, Space and the City – Public Art and Urban Futures*. London: Routledge.

Miles, M. (2004). *Displaced Monuments and Public Spheres*. Luzboa – Lisboa Inventada pela Luz, 9-15.

Remesar, A. (1997). *Urban Regeneration: a challenger for Public Art*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Machado, J. (1977). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. III. Lisboa: Livros Horizonte.

Murmane, W. (1981). *The Sed Festival: A Problem in Historical Method*, *Mitteilungen des Deutschen*

Esperamos ter contribuído para a melhor definição de critérios metodológicos com vista a uma compreensão dos festivais de arte(s) enquanto fenómeno multidimensional, sendo que todos os contributos de diferentes áreas de estudo para esta discussão serão muito bem-vindos.

*Archäologischen Instituts Kairo*, 37, 369-376.

Robertson, N. (1996). *Festivals and legends: the formation of Greek cities in the light of public ritual*. Toronto: University of Toronto Press.

## Outros

AA.VV. (1999 - 2004). *Agenda Cultural de Lisboa*, 98 a 166. Divisão de Programação e Divulgação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa.

A.VV. (2007 - 2009). *Agenda Cultural de Lisboa*, 199 a 230. Divisão de Programação e Divulgação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa.

AA.VV. (2004 - 2007). *Agenda Lx*, 167 a 198. Divisão de Programação e Divulgação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa.

## Sítios

<http://www.agendalx.pt/> | acedido em 01-05-2016

<http://www.aporfest.pt/#/informao/c5os> | acedido em 01-05-2016

<http://www.meiosepublicidade.pt/> | acedido em 01-05-2016

<http://observatorioxxx.com/index.php/sample-page/> | acedido em 01-05-2016

<http://www.theguardian.com/cities/2016/mar/24/how-is-public-space-changing-in-european-cities> | acedido em 05-05-2016

<https://www.viralagenda.com/pt/lisboa/festivals> | acedido em 01-05-2016



## ENTRE O PASSADO E O FUTURO: TEMPORALIDADES, TERRITÓRIO(S) E REGENERAÇÃO URBANA DA ZONA RIBEIRINHA ORIENTAL DE LISBOA

Ana Nevado

Paula André

### RESUMO

A zona ribeirinha oriental de Lisboa (ZROL) é uma área urbana pós-industrial complexa, diversificada e semi-periférica, resultante de sucessivas transformações físicas e socioeconómicas. Apesar do panorama de declínio urbano, destaca-se pelo seu legado histórico, localização estratégica na cidade e na área metropolitana de Lisboa.

Cientes da relevância histórica, industrial, urbana e portuária do(s) território(s) da ZROL, pretende-se problematizar a questão do património na actualidade e sob o prisma urbano, promovendo novos olhares e caminhos de actuação prospectiva no âmbito da regeneração urbana. Nesse sentido, explora-se a relação entre a re-funcionalização do património e os fenómenos de metropolização, gentrification e regeneração.

Metodologicamente, à luz de suportes teóricos – em particular da obra de referência de Laurajane Smith sobre os usos do património –, destacam-se elementos patrimoniais, confrontam-se planos urbanos com a evolução histórica e urbana do caso de estudo e da área metropolitana de Lisboa e com o conceito de património na actualidade. Consideram-se também as transformações e mudanças urbanas decorrentes do processo de industrialização em Lisboa, centralidades e periferias (Alcântara-ZROL), assim como a evolução do conceito de património face às céleres transformações introduzidas pelos fenómenos de globalização.

Finalmente, considerando o território seleccionado enquanto laboratório de experimentação, foca-se a regeneração urbana como modo de gestão urbana e intervenção prioritária (política, cultural, social e económica) que ultrapassa o domínio físico, transportando a centralidade à periferia por via da re-funcionalização das pré-existências, sobrepondo memórias e temporalidades. Conclui-se que a ZROL é uma área estratégica e potencialmente emergente sob o ponto de vista do re-desenvolvimento territorial, social e económico (e.g.: co-working), partindo da História e do passado como fundamentos da intervenção presente e futura.

**Palavras-Chave:** regeneração urbana, património, re-funcionalização, planeamento e gestão estratégica, gentrification

### 1. INTRODUÇÃO

O presente artigo insere-se no âmbito da elaboração da Tese de Doutoramento - “Regeneração urbana em áreas pós-industriais: a zona ribeirinha oriental de Lisboa entre o Plano Director da Região de Lisboa (PDRL; 1964) e o Plano Director Municipal de Lisboa (PDML; 1994)” -, em curso, em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do ISCTE-IUL. Perante os fenómenos de globalização e metropolização e em virtude das inúmeras e céleres transformações urbanas na cidade de Lisboa, especificamente na frente ribeirinha, questiona-se a regeneração urbana no âmbito do planeamento e gestão urbana, face ao contexto actual de declínio urbano e escassez de recursos. Metodologicamente, comparam-se o PDRL e o PDML considerando a evolução da regeneração urbana enquanto conceito operativo, o papel do património nesse processo e as intervenções municipais sobre o território, com vista à

definição de estratégias e modos de projectar na contemporaneidade, articulando a escala local e global.

A ZROL – compreendida entre áreas centrais (i.e.: o Terreiro do Paço e o Parque das Nações) - é um território pós-industrial complexo, diversificado e semi-periférico, resultante de sucessivas transformações físicas e socioeconómicas desde o século XV até à actualidade (Custódio e Folgado, 1999; Matos e Paulo, 1999). Apesar do panorama geral de degradação urbana (Figuras 1-6) e falta de ligação com outros centros urbanos, revela-se emergente pela sua localização estratégica e legado histórico, destacando-se o seu património industrial (Custódio e Folgado, 1999; Matos e Paulo, 1999; Folgado, 2009). Marcada por uma fase progressista durante o Estado Novo - sobretudo na sequência da transferência de indústria pesada da zona Ocidental (Belém) para a Oriental de Lisboa aquando da Exposição do Mundo Português, em

1940 -, a ZROL é hoje um testemunho histórico vivo e repleto de património. Apesar de ter tido uma concentração fabril muito significativa e intervenções de grande escala (e.g.: regularização da margem Norte do Tejo, entre Poço do Bispo e a Matinha), actualmente encontra-se obsoleta. Que futuro então para essa área urbana? Se, num primeiro momento, a cidade acolheu a indústria (embora concentrada em áreas periféricas), noutra fase afastou-a. A regeneração urbana toma então lugar, buscando um equilíbrio urbano demográfico e económico, e estabelecendo pontes para o futuro. Mas que papel desempenha o património nesse processo?

Pretendemos problematizar as questões do património – nas suas diversas variantes (histórico, industrial e portuário) – existentes na ZROL na contemporaneidade, sob o prisma da regeneração urbana, ultrapassando a escala arquitectónica. Considerando que não existe uma definição única do conceito de património (Smith, 2006), pretende-se explorar a re-funcionalização como ferramenta essencial para a transformação e actualização dos territórios urbanos, com enfoque na ZROL.

Metodologicamente, considera-se:

- i. a evolução do conceito de património, o seu papel na contemporaneidade e relação com a regeneração urbana;
- ii. o confronto da evolução histórica e urbana do caso de estudo e da área metropolitana de Lisboa (AML) com o sistema de planeamento urbano;
- iii. a selecção de elementos patrimoniais no território em estudo destacando a sua importância e potencialidades nos processos de regeneração urbana, nas zonas ribeirinhas em geral e na ZROL em particular.

Contribuir-se-á para o debate contemporâneo sobre as questões do património no âmbito da regeneração urbana, promovendo novos olhares e caminhos de atuação prospectiva, incidindo sobre:

- i. a salvaguarda do património industrial por via da re-funcionalização e rentabilização patrimonial, prevendo um re-desenvolvimento urbano, socioeconómico e multiescalar;
- ii. a evolução do conceito de espaço industrial e do seu legado (histórico, arquitectónico e urbano);

iii. a evolução do conceito de património na cidade contemporânea;

iv. a regeneração urbana como processo cultural e de redesenvolvimento numa era pós-industrial e supramoderna.

Conclui-se que no contexto do re-desenvolvimento territorial a regeneração urbana – enquanto acção política, processo cultural integrado e inclusivo -, é uma forma de gestão prioritária e ultrapassa a escala física, devendo considerar também dimensões intangíveis. Foca-se a transferência da centralidade à periferia por via da refuncionalização das pré-existências, particularmente dos elementos patrimoniais, sobrepondo memórias e temporalidades num território complexo e diverso, num contexto incerto e de mudança. Finalmente, sugerem-se linhas de investigação futura decorrentes desta breve reflexão teórica.

## 2. DESENVOLVIMENTO

Embora na contemporaneidade estejamos a viver um momento de intensa produção terminológica e conceptual, a história urbana de Lisboa revela-nos que sempre existiu na cidade uma morfologia ininterrupta e mutante (André, 2015, p. 106). O contemporâneo território urbano é o espelho das dinâmicas, das convergências, das contradições e dos discursos do mundo simultaneamente globalizado e localizado (André, 2015, p. 90). Hoje tal como refere o arquitecto e urbanista José Fariña Tojo “advinham-se tempos de ajustes” chamando a atenção que depois de uma tremenda “diástole urbana produzida no século passado, vê-se chegar uma sístole”, imprescindível para que o “coração do planeta continue funcionando”, alertando ainda para a necessidade de um regresso “à cidade local” (Fariña Tojo, 2015). Mas consideramos que o ajuste deve ter em conta que a cidade é ao mesmo tempo a urbs, a civitas e a polis (Capel Saez, 2003, pp. 9-22), isto é, que qualquer ajuste deve ter presente esta tríade matricial.

A socióloga Saskia Sassen no seu livro *Expulsions – Brutality and Complexity in the Global Economy* (2014) afirma que a mundialização entrou numa fase de “expulsão”, salientando a nova dinâmica

sistémica, complexa e radical, referindo-se ao número crescente de pessoas, de empresas e de lugares físicos que foram “expulsos” da ordem económica e social. A autora chama também a atenção para o facto de os expulsos se reapropriarem do espaço público, referindo que os invisíveis da mundialização criam território, nomeando o movimento Occupy e seus derivados “indignados” como “globalização do protesto” (Sassen, 2014). A exposição *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque assumiu-se como plataforma de expressão do urbanismo táctil em mega-cidades, ambicionando provocativamente lançar a discussão em torno dos modos como se podem estabelecer colaborações de conhecimento entre o local e o global e criar novas visões e soluções realistas ou alternativas (Uneven Growth, 2014-15). A Plataforma de Discussão sobre o Futuro das Cidades – Arq.Futuro, quando organizou o seminário *Cidades Performáticas: uma discussão sobre arte, arquitetura e espaço público*, procurou debater o papel da cultura como elemento de transformação urbana, e pretendeu afirmar “a cidade como o grande palco; a arquitetura como (re)invenção e a criatividade como elemento transformador das relações individuo/ambiente” (Cidades Performáticas, 2014).

O património é, também uma performance, relacionando o acto da visita com a experiência e invocação de memórias (Smith, 2006, p. 66). Abordar as questões relacionadas com o património (Choay, 2011) implica questionar e reconhecer a sua importância no contexto actual e futuro de re-desenvolvimento urbano, considerando o território como activo e produtivo (Terán, 2009; Nevado, 2015a/b). Seleccionamos a obra de Laurajane Smith para suportar esta pesquisa pela sua atitude crítica face às questões do património e ao tipo de discurso difundido no Ocidente (por entidades como a UNESCO e o ICOMOS). Partindo do princípio de que a noção de património é subjectiva, plural e imaterial (Smith, 2006), correspondendo a processos político-culturais e marcadamente ocidentalizados, questionamos a sua importância no âmbito da regeneração urbana de áreas críticas e periféricas. Apesar da cidade englobar também áreas não-centrais (i.e.: periferias e zonas desqualificadas), a salvaguarda do património tem-se focado especialmente em territórios centrais, acentuando identidades,

lugares, memórias e valores socioculturais (Smith, 2006; Smith, 2012). No cenário actual de crescente incerteza, transformação e de assimetrias, importa clarificar o papel do património, quer no âmbito da re-funcionalização como veículo para regenerar e promover a (re)criação de centralidades urbanas em territórios periféricos, quer no contexto do planeamento e gestão urbana com vista à articulação entre territórios. Tal como salienta Laurajane Smith, um dos paradoxos do património é que “no acto de inclusão haverá, quase que por definição, um acto de exclusão” (Brett, 1996; Graham et al., 2000; Graham, 2002), não deixando igualmente de denunciar que o património pode ser tanto “um impulso progressivo” como um impulso “reaccionário de conservação” (Smith, 2011, p. 60). A modernidade da cidade assenta precisamente no diálogo com o passado, devendo o passado estar presente (Bender, 2001), e é esse diálogo que entendemos estar presente na história urbana da Lisboa, e a par desta consciência deve também estar presente a consciência sublinhada por Laurajane Smith de que o “«património» não é uma «coisa», lugar ou evento intangível, e sim um desempenho ou processo cultural relacionado à negociação, criação e re-criação de memórias, valores e significados culturais”, sendo esse processo “obscurecido pelo discurso autorizado sobre o património” (Smith, 2011, p. 40). Na verdade, e tal como lucidamente L. Smith chama a atenção “as identidades e a memória simplesmente não se «encontram», «produzem» nem «reflectem» nos sítios ou monumentos patrimoniais, mas são recreadas e negociadas continuamente à medida que as pessoas, as comunidades e as instituições reinterpretam, recordam, esquecem e reavaliam o significado do passado perante as necessidades sociais, culturais e políticas do presente” (Smith, 2011, p. 60).

Numa conjuntura global e de célere mudança (Nevado, 2015a) e inserido num vasto campo de debate e de pesquisa, o património é uma construção mental (Labadi e Logan, 2016) e ideológica, que resulta de processos políticos e de decisão sobre escassos recursos (Smith 2006; Labadi e Logan, 2016). Não se cingindo ao passado, representa o presente e o futuro (Labadi e Logan, 2016), não encerrando em si uma definição universal (Smith 2006). Contudo, o discurso marcadamente ocidentalizado e formatado - i.e.: *Authorised Heritage Discourse* (Smith, 2006; 2012)

- nem sempre é isento, moldando sociedades e a opinião pública, e partindo de abordagens top-down (Labadi e Logan, 2016; Smith, 2006). Embora a UNESCO reconheça a importância dos valores e práticas das comunidades locais a par de sistemas de gestão tradicionais para o futuro, ainda não se reflectem nos planos e estratégias de gestão urbanística, centrando-se em perspectivas teóricas (Labadi e Logan, 2016). A sua abrangência não se resume a elementos singulares de reconhecido valor, representando também memórias e temporalidades da cidade. Enquanto valor tangível e intangível do legado do passado, representa uma vantagem para comunidades e governos ao permitir distinguir cidades/áreas urbanas e atrair turismo e investimento. Esse contributo representa a possibilidade de (re)criar identidades e coexiste com elementos patrimoniais novos que requerem integração nas estratégias de planeamento e gestão urbanística da cidade contemporânea. Nesse contexto e sendo o passado inevitável (Lowenthal, 1985), a história é considerada como fundamento da intervenção por via da regeneração urbana, da refuncionalização do património e da (re) construção sobre o construído (De Gracia, 1992) e é compreendida enquanto processo e não apenas um fim em si mesma, implicando visões integradas, interpretações do território e da paisagem urbana<sup>1</sup>.

No campo da investigação sobre frentes ribeirinhas pós-industriais (Rufinoni, 2014), a ZROL é um território complexo, diverso e maioritariamente em declínio urbano (Figuras 1-2). Contudo, o valor histórico do legado da ZROL é inegável (Custódio e Folgado, 1999; Matos e Paulo, 1999; Nevado 2015 a/b). Esse antigo e importante centro industrial-portuário ribeirinho marcou a paisagem, a economia, a evolução e a própria história da cidade, da área metropolitana de Lisboa e do país (e.g.: infraestruturas rodo-ferroviárias e portuárias). Se, por um lado, a monofuncionalidade levou à progressiva falta de investimento e à degradação na sequência da desafecção socioeconómica a partir da década de 1970, por outro lado, vincou o território e a cultura de diversos bairros e comunidades locais. A sucessiva sobreposição de temporalidades e territórios são hoje visíveis através dos vestígios no edificado, espaços públicos e infraestruturas (Figuras 4-5), despertando olhares críticos sobre o futuro e a coesão daquela área face à cidade e à AML. Encontrando-se sob jurisdição da Administração do Porto de Lisboa (APL), a frente

ribeirinha da Margem Norte do rio Tejo desenvolve-se actualmente ao longo de 15Km (Nevado, 2015a). Contudo, na presente análise, investigamos a ZROL não só como frente ribeirinha, mas também incluindo áreas urbanas contíguas (Figura 7), considerando as relações urbanas entre as mesmas e os limites definidos no território pelas infraestruturas rodo e ferroviárias. Embora desencadeie conflitos de gestão do uso do solo, a APL tem vindo a libertar troços com vista à modernização do território, por via de intervenções públicas municipais (Figura 8) e Governamentais.

Analisar uma área ribeirinha portuária pós-industrial e a evolução da ZROL conduz-nos porquanto à análise local, focando as questões do património pelo ponto de vista do planeamento e da gestão urbana da cidade e da AML. Urge questionar e quiçá retomar usos iniciais (i.e.: indústria), rentabilizando o território como activo (Terán, 2009) e produtivo (Nevado, 2015b) e articulando escalas de actuação. Essa área urbana reúne diferentes territórios e temporalidades, decorrentes das sucessivas transformações e sobreposições urbanas (Figuras 1 e 10). Outrora marcada por conventos (Figura 11) e quintas de recreio (Figura 6) nas proximidades do Rio (Custódio e Folgado, 1999), a morfologia da ZROL foi alterada inicialmente pelo Terramoto (1755), a extinção das Ordens Religiosas (1834), a industrialização e a infraestruturização ferroviária a partir da segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Ao longo das décadas de 1980-90, a CML levou a cabo diversos programas com vista a erradicar os bairros de barracas da cidade, inclusivamente na ZROL. Eis que surgem bairros sociais camarários (e.g.: Prodac Norte/Sul; Chelas; Olivais) nas proximidades do Parque da Bela Vista e o incremento de hortas urbanas informais em territórios devolutos. Destaca-se a mega operação de regeneração urbana do Parque das Nações, na sequência da Expo '98, cujas lógicas de intervenção de referência internacional e de re-desenvolvimento territorial de grande escala não permitiu, contudo, ligação directa com a cidade e áreas urbanas contíguas. Apesar dessa área cosmopolita e do património contemporâneo, o progressivo abandono de várias unidades fabris ainda é uma realidade no território entre o Terreiro do Paço e o Parque das Nações até hoje (Figura 1), apesar das futuras intervenções municipais previstas (e.g.: Centro Hospitalar Oriental, em Chelas) e em curso ("Jardins Braço de Prata" –



Figura 15).

O fenómeno de industrialização de Lisboa modificou o quadro legal, político e urbanístico, considerando factores como a estética e a qualidade do ambiente na sua implantação por influência das New Towns (Folgado, 2009). Destacamos o caso da deslocalização da Fábrica de Belém (instalações de gás das Companhias Reunidas Gás e Electricidade, localizada nas proximidades do Mosteiro dos Jerónimos), junto à Torre de Belém para a zona oriental da cidade por motivos estéticos, urbanos e de qualidade ambiental, e por ocasião da Exposição do Mundo Português (Folgado, 2009). A deslocalização dos gasómetros para a nova fábrica, na zona oriental (Quinta da Matinha), implicaria, no entanto, a construção de aterro (i.e.: terrenos conquistados ao rio Tejo) e uma nova canalização até à Praça do Comércio, para ligação com a rede de abastecimento existente (Folgado, 2009). As transformações suburbanas e metropolitanas ao longo do século XX expandiram a Região de Lisboa (actual AML) tendo o planeamento das décadas de 1950-60 adoptado uma perspectiva integradora, considerando uma área geográfica mais vasta que ultrapassava a escala da cidade. A (des)localização de áreas industriais implicava uma articulação económica e social, procurando colmatar assimetrias territoriais (Folgado, 2009) e a perda de importância das actividades portuárias na Margem Norte para a Sul entre 1960-1987 (APL, 2016) promoveram alterações logísticas e físicas com enfoque no transporte de mercadorias (e.g.: instalação do Terminal de Contentores em Santa Apolónia, em 1970 – Figura 14) (APL, 2016), marcando a paisagem urbana até hoje. Na sequência da integração na União Europeia, impunha-se uma reestruturação profunda do sistema portuário com vista a torná-lo eficiente e eficaz perante as exigências de competitividade imposta à economia nacional pela integração e globalização (APL, 2016). Desde então, foram desenvolvidos planos estratégicos, melhoria das condições de acesso ao porto, concessões de iniciativa privada e melhoria de espaços públicos (e.g.: frente ribeirinha entre a Torre de Belém e o Cais do Sodré), assim como o Plano de Ordenamento da Zona Ribeirinha (POZOR, 29 de Junho de 1994) compreendendo a área desde Algés até à Matinha e prevendo a compatibilização entre actividades portuárias e os requisitos das áreas urbanas contíguas (APL, 2016). Denota-se então uma aproximação entre o

porto, a cidade e os cidadãos, assim como um maior relacionamento com o município (APL, 2016), sem, contudo, prever planos globais de regeneração urbana e considerando os elementos patrimoniais existentes no território da ZROL.

### 3. PROPOSTAS DE ACTUAÇÃO PROSPECTIVA

Considerando o quadro legal vigente, a regeneração urbana como prioridade e a riqueza histórica e urbana do(s) território(s) da ZROL, enunciam-se os seguintes princípios e modalidades de preservação, conservação, planeamento e gestão do património:

- i. Abordagens integradas com a comunidade;
- ii. Refuncionalização das pré-existências;
- iii. Recriar antigas acessibilidades para ligação com outras áreas da cidade e AML;
- iv. Melhoria das condições de habitação dos moradores, ao invés da demolição, atribuindo primazia aos habitantes locais. Consequentemente, atrair investimento externo.
- v. Valorização patrimonial conjunta e de cariz urbano (e.g.: paisagem urbana; espaços públicos; tecido urbano como património cultural; acessibilidades/vias), minimizando fenómenos de gentrification.
- vi. Conservação do património como política de regeneração urbana em cidades globais, com base em estratégias de re-desenvolvimento territorial e de coesão social e económica.
- vii. Criar e integrar novos equipamentos urbanos (e.g.: Biblioteca de Marvila) com a comunidade, promovendo espaços para eventos e tradições culturais locais (e.g.: Marchas Populares).
- viii. Considerar a história/passado como fundamentos para a intervenção.
- ix. Elaboração de Planos de Conservação Integrada, inseridos em estratégias abrangentes de regeneração urbana.
- x. Conservação justificada pelo ponto de vista da função e utilidade pública, para além do reconhecido valor urbano (Jokilehto, 1999).

## 4. LINHAS/QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO FUTURA

- i. De que modo as políticas urbanas de redesenvolvimento territorial abordam e integram as questões do património no redesenvolvimento territorial, especificamente nas áreas urbanas pós-industriais?
- ii. Qual o papel do Plano de Conservação Integrada nos processos de regeneração urbana?

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perante as céleres transformações da e na cidade metropolitana contemporânea e considerando a escassez de recursos financeiros num contexto de crise mundial, urge redireccionar olhares para a preservação e conservação de estruturas pré-existentes em áreas urbanas centrais e periféricas, focando a regeneração urbana como intervenção prioritária (Bourdin, 2011; Nevado, 2015a/b). Esta breve reflexão pretendeu explorar as questões do património e das pré-existências questionando os conceitos inerentes e a emergência da regeneração urbana enquanto acção prioritária e global na ZROL, uma área urbana crítica e semi-periférica na cidade. Na sequência da análise do território e marcos patrimoniais da ZROL (e.g.: espaços públicos e edifícios notáveis) e cientes da sua complexidade, concluímos que se trata de um conjunto urbano complexo, diversificado e de reconhecido interesse público pelo legado histórico e urbano que contém. Não obstante, constata-se, por um lado, a falta de investimento ao longo de diversas décadas e, por outro lado, a emergência de regeneração urbana por via de intervenções públicas (e.g.: CML) e privadas (e.g.: habitação, comércio e actividades artístico-culturais).

Partindo do pressuposto de que não existe património, sendo mesmo uma construção conceptual (Smith, 2006) sendo, por isso, todo e qualquer elemento urbano e arquitectónico passível de ser considerado como tal - desde que se verifique e consensualize o seu valor, memória e utilidade pública -, na ZROL consideramos o território (i.e., o tecido urbano) alvo e objecto de estudos nesse campo. O património é plural, subjectivo e

intangível (Smith, 2006; 2012) e a regeneração urbana depende de actuações integradas, multi e interdisciplinares, não se cingindo à reabilitação urbana e pontual. Tal implica uma mudança no enquadramento legal e no sistema de planeamento e gestão urbanística, e uma articulação crescente entre o poder público/político e os promotores privados. As intervenções deverão partir do seio das comunidades para o exterior, valorizando pré-existências sob o ponto de vista não só arquitectónico como também urbano. Perante um crescente contexto globalizado, de incerteza e célere transformação, a regeneração urbana surge como resposta aos desafios colocados pela sobreposição de temporalidades, promovendo o transporte da centralidade à periferia. Com vista ao sucesso das intervenções, consideramos que a regeneração urbana deverá privilegiar a história e elementos do passado urbano, por via da refuncionalização e aproveitamento de estruturas pré-existentes. A regeneração urbana não se encerra em políticas nem planos, devendo também considerar outras formas de planeamento e gestão por via empírica, em actuação conjunta com as comunidades locais, considerando tradições, valores e memórias, e organismos de administração sob lógicas de proximidade (e.g.: Juntas de Freguesia, Sociedades de Reabilitação Urbana, etc.).

## BIBLIOGRAFIA

André, P. (2015). As Cidades da Cidade. Lisboa na primeira metade do séc. XX: nova Lisboa (1936) e Lisboa nova (1948). *Revista Urbana. Dossier História Urbana: a configuração de um campo conceitual*, UNICAMP, v. 7, n. 10, jan /ago, p. 89-111.

Bender, T. (2001). *The unfinished city. New York and the Metropolitan Idea*. New York: The New Press.

Bourdin, A. (2011). *O Urbanismo Depois da Crise*. Lisboa: Livros Horizonte.

Brett, D. (1996). *The Construction of Heritage*. Cork: CorkUniversity Press.

Capel Saez, H. (Coord.) (2003). *Ciudades, arquitectura y espacio urbano*. Almeria: Instituto Cajamar, p. 9-22.

Choay, F. (2011). *As questões do Património*. Lisboa: Edições 70.

CIDADES PERFORMÁTICAS: uma discussão sobre arte, arquitetura e espaço público (2014). <http://www.archdaily.com.br/br/758604/transmissao-ao-vivo-do-evento-cidadesperformaticas-promovido-pelo-aruturo>

Custódio, J. & Folgado, D. (1999). *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*, Colecção: Cidade de Lisboa. 1ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.

De Gracia, F. (1992). *Construir en lo construído. La arquitetura como modificación*. Madrid: Editorial Nerea, S.A.

Fariña Tojo, J. (2015). *Una ciudad más próxima*. El País Internacional. (28 Junio).

Folgado, D. (2009). *A nova ordem industrial. Da fábrica ao território de Lisboa. 1933-1968*. Tese de Doutoramento em História (Especialidade em Arte, Património e Restauro). Lisboa: FLUL.

Graham, B. (2002). "Heritage as Knowledge: Capital or Culture?". *Urban Studies*, Vol. 39, Nos. 5-6, pp. 1003-1017.

Graham, B., Ashworth, G., Tunbridge, J. (2000). *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy*. Londres, Arnold Publishers.

Lei n.º 31/2014 – Lei de bases gerais da política

pública de solos, de ordenamento do território e de urbanismo. In *Diário da República*, 1.ª série–N.º 104–30 de maio de 2014. Governo de Portugal (2014).

Labadi, S. & Logan, W. (2016). Part III - Grassroots heritage and bottom-up approaches. - Whose heritage? Conflicting narratives and top-down and bottom-up approaches to heritage management in Yangon, Myanmar. In S. Labadi & W. Logan (Eds.), *Urban heritage, development and sustainability. International Frameworks, National and Local Governance*. New York: Routledge.

Lowenthal, D. (1985). *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jokilehto, J. (1999). *A History of Architectural Conservation*. New York: Routledge.

Matos, J., & Paulo, J. (1999) *Caminho do Oriente – Guia Histórico I e II*. Lisboa: Livros Horizonte.

Nevado, A. (2015a). Planeamento e gestão urbana municipal: regeneração urbana da frente ribeirinha oriental de Lisboa. *Revista UR Cadernos FA/UL / (re)Inventar a Cidade em Tempos de Mudança*, 8, Junho 2015, 114-123. ISSN 1645-2844.

Nevado, A. (2015b). The Eastern waterfront area of Lisbon: progress, decline and regeneration. *The Built Heritage Debate / A Questão do Património*, Revista Joelho #06, Artigo, 146-152. Coimbra: Universidade de Coimbra (DARQ/FCTUC).

Rufinoni, M. (2014). Territórios portuários, documentos de história urbana: as intervenções no porto de Génova e os desafios da preservação. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 29 (Dezembro 2014), 12–24. ISSN: 2182-3030

Sassen, S. (2014). *Expulsions – Brutality and Complexity in the Global Economy*. Harvard: University Press.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London/New York: Routledge/Taylor & Francis Group.

Smith, L. (2011). El "espejo patrimonial". *Ilusión narcisista o reflexiones multiples?* Antípoda, nº 12, Jan. – Jun., p. 39-66.

Smith, L. (2012). *Discourses of Heritage: implications for archaeological community practice*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Questões do tempo*

presente, [online a 05 Outubro 2012; consult. a 10 Abril 2016]. Disponível em:  
<http://nuevomundo.revues.org/64148> doi: 10.4000/  
nuevomundo.64148

Terán, F. (2009). El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad. Madrid: Akal.

UNEVEN GROWTH: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities. New York: MoMA. (2014).

**Recursos disponíveis na WEB:**

APL (2016)  
[http://www.portodelisboa.pt/portal/page/portal/PORTAL\\_PORTO\\_LISBOA/AUTORIDADE\\_PORTUARIA/MEMORIA\\_INSTITUCIONAL](http://www.portodelisboa.pt/portal/page/portal/PORTAL_PORTO_LISBOA/AUTORIDADE_PORTUARIA/MEMORIA_INSTITUCIONAL)

CML (2016)  
<http://www.cm-lisboa.pt/zonas/oriental>



**FIGURA 1**

Vista do núcleo urbano de Xabregas, Fábrica e infraestruturas ferroviárias, evidenciando obsolescência e degradação.

(Fotografia de Ana Nevado, Outubro 2014)



**FIGURA 2**

Vista de edifícios em processo avançado de degradação, Rua do Açúcar, Marvila

(Fotografia de Ana Nevado, Julho 2014)



**FIGURA 3**

Vista de edifícios em processo avançado de degradação  
Rua do Açúcar, Marvila

(Fotografia de Ana Nevado, Julho 2014)



**FIGURA 4**

Exemplo de construção habitacional “sem Arquitectos”, Xabregas

(Fotografia de Ana Nevado, Outubro 2014)



**FIGURA 5**

Vista parcial da fachada principal da Vila Flamiano, Xabregas.

(Fotografia de Ana Nevado, Outubro 2014)



**FIGURA 6**

Vista de um antigo Palácio, Marvila

(Fotografia de Ana Nevado, Julho 2014)



**FIGURA 7**

Mapa da Zona Oriental

Fonte: <http://www.cm-lisboa.pt/zonas/oriental>



**FIGURA 8**

Vista de acessibilidades por via de intervenção da CML, Xabregas

Fotografia de Ana Nevado, Julho 2014).



**FIGURA 9**

Vista da doca do Poço do Bispo  
Poço do Bispo/Marvila

Fotografia de Ana Nevado, Julho 2014).



**FIGURA 10**

Vista da fachada principal do conjunto do Palácio e  
Jardins da Mitra, Poço do Bispo/Marvila.

Fotografia de Ana Nevado, Julho 2014).



**FIGURA 11**

Vista da igreja/Convento de S. Francisco  
Xabregas.

Fotografia de Ana Nevado, Outubro 2014).



**FIGURA 12**

Vista do conjunto Abel Pereira da Fonseca  
Poço do Bispo/Marvila

Fotografia de Ana Nevado, Julho 2014).





**FIGURA 13**

Vista do edifício José Domingos Barreiro  
Poço do Bispo/Marvila

(Fotografia de Ana Nevado, Julho 2014)



**FIGURA 14**

Vista da área ribeirinha portuária e logística  
Marvila

(Fotografia de Ana Nevado, Julho 2014)



**FIGURA 15**

Vista do futuro complexo Jardins Braço de Prata  
durante a primeira fase de construção, e da antiga  
Fábrica Tabaqueira

(Fotografia de Ana Nevado, Abril 2015)





## SESSÃO TEMÁTICA 2

---

REPRESENTAÇÕES E DISCURSO  
NA ARQUITECTURA E NO TERRITÓRIO

---



## A IMPORTÂNCIA DO PLANEAMENTO DO ESTADO NOVO NO DESENVOLVIMENTO URBANO DAS CIDADES MÉDIAS DO INTERIOR PORTUGUÊS. CASTELO BRANCO E OS ANTEPLANOS DE JOÃO AGUIAR

Vitor Manuel Mingacho

### RESUMO

O presente artigo pretende refletir sobre o modo como o planeamento, efetuado durante as décadas de 1930-1940, influenciou o desenvolvimento urbano das cidades médias do interior português, contribuindo de um modo decisivo para a configuração, durante o final do séc. XX, daquilo a que Álvaro Domingues viria a designar por cidades confinadas. Através da análise do caso de estudo de Castelo Branco, procurar-se-á estabelecer o urbanista João Aguiar como figura central para o estudo do desenvolvimento urbano destas cidades, uma vez que foi responsável pelo planeamento de um conjunto significativo de planos que nelas intervieram. Inicialmente será efetuada uma pequena contextualização da evolução do planeamento urbano nacional, abrangendo o período de 1865 ao pós-II guerra Mundial. Posteriormente, será efetuado um pequeno enquadramento de Aguiar, em que se ressaltará o seu percurso enquanto urbanista, as suas influências e posicionamento enquanto profissional. Por fim, serão analisados os planos de João Aguiar, para o caso de estudo, procurando enquadrá-los naquilo que foi a sua produção urbanística e a realidade de Castelo Branco. Seguidamente, analisar-se-á o modo como os elementos programáticos e formais, presentes nos Anteplos, tiveram continuidade e acabaram por ser concretizados através das figuras de planeamento que se lhe seguiram. Assim, pretende-se estabelecer uma leitura de continuidade no desenvolvimento urbano das cidades médias nacionais, ao longo da segunda metade do séc. XX, evidenciando a continuidade dos pressupostos programáticos e formais ao longo dos tempos..

**Palavras-Chave:** Castelo Branco, João Aguiar, Cidade confinada, Cidades médias, Planeamento

### AS PRIMEIRAS POLÍTICAS URBANAS EM PORTUGAL

Portugal é geralmente considerado como um país com falta de tradição no planeamento urbano. Este fenómeno é ainda mais evidente, quando nos afastamos das realidades dos dois grandes centros urbanos nacionais – Lisboa e Porto. Tal facto poderá ser facilmente explicado através da realidade de forte desequilíbrio e polarização nos processos de industrialização e urbanização do país.

Apesar deste contexto, será importante referir a Lei dos Melhoramentos Urbanos (Decreto Lei nº10 de 13 de Janeiro de 1865), primeiro quadro legislativo português em que assistimos à introdução da figura de um plano urbano que refletia uma visão de conjunto das cidades nas quais operava. Contudo, a obrigatoriedade da criação dos Planos Gerais de Melhoramentos (PGM), ficou restrita às cidades de Lisboa e Porto, sendo proposto um quadro de maior flexibilidade para as restantes cidades, onde “se mandará proceder ao plano destes melhoramentos

quando as respetivas câmaras municipais o reclamem”. A aplicação desta legislação acabou por ter um efeito bastante reduzido naquilo que foi o desenvolvimento urbano português, tanto no que se refere às suas realizações, como no que diz respeito ao entendimento das cidades como um todo (Gonçalves, 1989). Apenas em Lisboa e Porto podemos assistir ao desenho de soluções de conjunto, bem como “a estabelecer níveis de qualidade que se reflectem na produção urbana oitocentista, acentuando a sua vertente pragmática.” (Lôbo, 1995, p. 17)

No entanto, foi através da implementação desta legislação em Lisboa e Porto que, com a contratação de urbanistas estrangeiros para assessorarem a execução dos planos, foram introduzidas uma série de correntes e problemáticas urbanas no panorama do urbanismo português, que marcaram e atualizaram a produção urbana nacional. Será, assim, importante referir a introdução dos movimentos *city beautiful* e *cidade-jardim*<sup>2</sup>, por J.-C.-N. Forestier, contratado como consultor de

Ressano Garcia no Plano Geral de Melhoramentos de Lisboa. Estas correntes, com especial ênfase no movimento de origem americana, acabaram por exercer grande influência nos urbanistas portugueses e desempenhar um papel fundamental na produção urbana de países com regimes ditatoriais e autoritários, na primeira metade do séc. XX (Lôbo, 1995, p. 16).

## O URBANISMO NO ESTADO NOVO

Será apenas após a instauração do Estado Novo que iremos assistir à publicação de legislação que afete de um modo significativo aquilo que foi o desenvolvimento urbano nacional. No que se refere aos territórios não litorais e afastados dos grandes centros urbanos, como no presente caso de estudo, será necessário aguardar pela década de 30 do séc. XX, e pela nomeação do Eng.º Duarte Pacheco para Ministro das Obras Públicas, para assistirmos à aprovação de legislação urbana que influencie de um modo significativo o desenvolvimento urbano das cidades do interior portugueses.

Neste período, é aprovado de um conjunto de marcos legais que procuram estender e ampliar a criação de planos urbanos ao conjunto do território nacional. Como primeira demonstração dessa vontade, surge a Lei dos Melhoramentos Urbanos (Decreto-lei nº 21697, de 30 de Setembro, de 1932). Nele está expressa a vontade do governo “*em tornar extensiva ao desenvolvimento urbano das aldeias, vilas e cidades do País a sua política de íntima colaboração com os povos*” (preâmbulo do Decreto-lei nº 21697, de 30 de Setembro, de 1932). No entanto, apenas com a aprovação do Decreto-Lei nº 24802, de 21 de Dezembro, de 1934, é criada a figura do Plano Geral de Urbanização (PGU), que vem substituir o PGM, criado em 1865.

Este quadro legislativo constituía-se como instrumento de uma política urbana, que se pretendia capaz de estabelecer uma produção urbana condicente com as opções político-ideológicas do Estado Novo. O regime pretendia, assim, afirmava-se através de clara opção pelo desenvolvimento, pela modernidade e pela ordem, por oposição ao liberalismo monárquico e à I República, que se procurava associar ao atraso económico e o caos social e político (Fadigas, 2015, p. 92). As obras públicas, por um lado, e o planeamento da cidade,

por outro, desempenhavam, assim, um papel crucial na materialização, *espacialização* e *territorialização* desta política.

Note-se, no entanto, que este posicionamento *pró-desenvolvimentista* e muito focado na urbanização do país e na dotação de infraestruturas, não era unânime dentro do regime. Por um lado, existiam um conjunto de correntes, formadas essencialmente por grandes proprietários rurais, que criticavam este ímpeto progressista. Consideravam-no demasiado próximo do fascismo italiano e assumiam uma clara opção por uma ideologia de índole conservadora e de matriz católica, favorável a um desenvolvimento controlado<sup>3</sup>, que permitisse a manutenção de uma ideia de tradição da urbanidade e da ruralidade portuguesas. Por outro lado, na fação mais progressista, existia um conjunto de personalidades, para quem o desenvolvimento se devia alicerçar na indústria e não na construção de obras públicas.

A necessidade de corresponder a estas vozes críticas, relativamente à trajetória escolhida, bem como o fim da II Guerra Mundial<sup>4</sup> e o súbito desaparecimento de Duarte Pacheco<sup>5</sup>, marcam o início de uma nova era na política urbana nacional.

## O URBANISMO NO PÓS-GUERRA

No período pós-II Guerra Mundial surgem diversas medidas que têm por objetivo conciliar a política urbana nacional com as diferentes correntes anteriormente referidas, bem como de operacionalizar a implementação dos planos, uma vez que estes apresentavam uma baixa taxa de execução.

Como primeiro grande sinal de conciliação, será importante referir a alteração no modo como o Estado se relacionava com os proprietários. Do posicionamento pró-estado e pouco recetivo às iniciativas de índole privada nos processos de urbanização, típicas do período de Duarte Pacheco, passamos a uma progressiva flexibilização e a uma maior aceitação da iniciativa privada nos processos de urbanização. A pressão exercida pelos proprietários de terrenos urbanizáveis, bem como pelo emergente sector da construção civil, acabam por levar à criação de “*uma discreta plataforma de negociação de terrenos para construção*.” (Gonçalves, 1989, p. 229). Neste sentido, passa a ser instituída e praticada a

venda de terrenos urbanos expropriados que não tenham sido utilizados pelos poderes públicos, sendo também possível a participação das partes expropriadas na valorização de terrenos sobranceiros, como substituição da compensação indemnizatória do tipo monetário.

Acrescente-se ainda que, para fazer face a um atraso na aprovação dos PGU e sob o impulso de Cancela de Abreu<sup>6</sup>, assistimos à aprovação, em 4 de novembro de 1946, do Decreto-Lei nº35931, que apresenta uma simplificação dos processos de aprovação dos planos. Além disso, a sua abrangência é limitada às obras particulares e a figura dos PGU é substituída pela dos *Anteplanos*. Assim, em face à “prática corrente (...)”, [em que] os técnicos encarregados destes estudos apresentam primeiro anteplanos pormenorizados que, depois de apreciados pelas autoridades e serviços competentes, servem de base aos projetos definitivos” (Preâmbulo do Decreto-Lei nº35931), estabelece que os anteplanos, quando aprovados pelo ministro das Obras Públicas e Comunicações, passariam a ter validade legal, sendo “obrigatoriamente respeitados em todas as edificações e reedificações ou transformações de prédios e no traçado dos arruamentos, nas áreas das sedes de concelho e demais localidades ou zonas por ele abrangidas” (Decreto-Lei nº35931).

Perante esta reorientação das políticas urbanas, assistamos também à criação da *Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização (DGSU)*<sup>7</sup>, organismo que centralizou todos os serviços que estavam relacionados com as problemáticas urbana. Viu-se assim reforçada a matriz marcadamente centralista que visava o controlo, pelo Governo Central, daquilo que eram as políticas de organização territorial e do urbanismo. Através deste organismo, o regime procurava concentrar um conjunto de agentes de atuação territorial e com influência na vida e desenvolvimento das nossas cidades.

É, por isso, bem clara a importância dada pelo regime às questões do desenvolvimento urbano. Nesta fase, assistimos a uma profícua produção de planos. Como refere Margarida Souza Lôbo, em 1948, encontravam-se já aprovados 28 Anteplanos; em 1954, existiam 337 planos em estudo ou estudados, sendo 150 Anteplanos; em 1960, 243 aglomerados populacionais apresentavam anteplanos aprovados (Lôbo, 1995, pp. 42–46). Assim, instaura-se, pela primeira vez, uma política

urbana nacional com efeitos práticos naquilo que foi o desenvolvimento urbano do país no seu todo.

## JOÃO AGUIAR - “O MAIS SOLICITADO URBANISTA PORTUGUÊS”

É neste contexto que surge a figura de João Aguiar, “o mais solicitado urbanista português da década de quarenta (...) até à década de sessenta” (Lôbo, 1995, p. 169), que é responsável pela elaboração do plano de urbanização de oito capitais de distrito<sup>8</sup>, bem como de nove sedes de conselho<sup>9</sup> e cinco localidades no continente, além de algumas cidades nas ex-colónias.

Este urbanista tem um início precoce, iniciando a sua atividade no plano da Cova da Iria, orientado por Cristino da Silva e Ernesto Korrodi. Entre 1934 e 1935, acompanha Agache, nas suas visitas a Portugal e, devido à sua larga experiência em urbanismo, chefia o Gabinete de Urbanização Colonial, desde a sua criação, em 1947. Na sua profícua produção urbanística, vemos uma clara influência dos arquitetos e urbanistas, acima referidos, bem como com outros com quem teve contacto. Aqui destacamos Faria da Costa e o seu plano para Alvalade, como uma fonte de inspiração para os seus planos iniciais, com especial destaque para Olhão (Lôbo, 1995, p. 170) e, poderemos acrescentar, o Anteplano para Castelo Branco, de 1945.

Como defende Margarida Souza Lôbo, João Aguiar, numa atitude de grande pragmatismo e produtividade, procura conciliar nas suas propostas um urbanismo formal de influência oitocentista – na consolidação do tecido urbano existente – com uma expansão urbana de baixa densidade, em que predomina a habitação unifamiliar. São, assim, notórias as influências da *cidade-jardim* ou do movimento *city beautiful* nas suas propostas. Vemos, assim nos seus planos, redes viárias profundamente hierarquizadas, que procuram estratificar e organizar os fluxos rodoviários, de modo a criar um conjunto de pequenas células habitacionais autossuficientes, “reservadas” aos seus habitantes. São também notórios conjunto de avenidas, que procuram resolver a questão do atravessamento automóvel da cidade – preocupação central nas suas propostas – e sobre as quais dispõe os equipamentos públicos

de representação do poder central e a habitação coletiva (Lôbo, 1995, p. 170).

No que se refere à sua abordagem ao património, acaba por alinhar com a corrente dominante de valorização do monumento, sendo recorrentes propostas de demolição, reconstrução e recriação de elementos monumentais, com o objetivo de o valorizar e de resolver as questões de salubridade e fluxo automóvel do tecido urbano tradicional.

João Aguiar procura assim materializar uma cidade que reflita as contradições presentes na ideologia e na imagem urbana que o Estado Novo pretendia transmitir. Se, por um lado se associa à modernidade, pelo enfase dado à resolução dos problemas rodoviários, infraestruturais e de dotação de equipamentos público, por forma a responder aos ímpetus progressistas que estiveram na origem da criação desta nova política urbana. Por outro, através da adoção da influência dos movimentos *city beautiful* e *cidade-jardim* e na atitude na valorização patrimonial, procura responder às correntes conservadoras e ruralistas que, após a morte de Duarte Pacheco, começam a ganhar terreno no seio do regime.

Estes planos, muito marcadas por uma imagética urbana muito vincada, acabaram por ter taxas de implementação muito reduzidas. Tal facto teve origens diversas. Contudo poderemos destacar a falta de consideração das questões fundiárias e de viabilidade económica dos modelos urbanos propostos e a crença de que o desenvolvimento urbano, por si só, seria capaz de produzir crescimento económico-demográfico, bem como os reduzidos meios económicos e técnicos do poder local para implementar as soluções propostas. Acrescente-se, ainda, as crescentes modificações económico-sociais que o país foi sofrendo e a inadequação e rigidez dos modelos propostos.

No entanto, estes planos urbanos acabarão por ser responsáveis pela criação de um conjunto de pressupostos e aspirações nas populações locais e nos poderes locais, que serão essenciais na constituição de uma imagem e na materialização, daquilo a que mais tarde viríamos a chamar as *cidades médias nacionais*.

## CASTELO BRANCO E OS ANTEPLANOS DE JOÃO AGUIAR

Castelo Branco foi uma das capitais de distrito que foi alvo de um plano realizado por João Aguiar. Esta cidade, que, até 1933, tinha tido restrições ao seu desenvolvimento, devido a problemas no abastecimento de água potável, apresentava na década de 40 um crescimento assinalável. É neste contexto que surge o plano de João Aguiar, de 1945.

A sua proposta assenta em dois grandes vetores:

- A consolidação e regularização da cidade existente, efetuada através de um conjunto significativo de demolições e regularizações de traçados e na reconstrução da muralha de modo a definir de um modo claro a cidade histórica;

- A expansão da cidade, através de uma ocupação de baixa densidade, delimitada por uma circular, que se transforma em praça nos pontos de contacto com as redes viárias regionais e nacionais.

A articulação destes elementos é feita através de três avenidas radiais – com origem no novo centro cívico, situado fora do perímetro da cidade amuralhada – que procuram resolver a ligação entre o centro e a circular exterior, sem interferir com o ambiente de célula autossuficiente pretendido para os diversos bairros de expansão e a estabelecer-se como pontos privilegiados para a instalação de equipamentos públicos que servem toda a cidade e região.

Será também importante referir a intenção de concentrar toda a indústria existente e futura, numa zona nas imediações da via férrea de modo a minorar o impacto ambiental e visual destas construções, bem como a facilitar o escoamento da produção.

Como podemos facilmente constatar, estamos em presença de um plano que encaixa naquilo que são os pressupostos gerais adotados por João Aguiar, para o desenvolvimento dos seus planos. No entanto, apesar da constância e coerência dos objetivos e estratégias propostos pelo urbanista, o plano foi alvo de inúmeras críticas. Este foi aprovado, ainda que com “*amplos reparos*” (*Anteplano de Urbanização de Castelo Branco - Parecer de Revisão*, 1971, p. 1), por parte do Conselho Superior de Obras Públicas, que apontou um conjunto de



questões que visavam, sobretudo, a inadequação da proposta face à realidade da cidade. Era também referida a ausência de justificação económica para os elevados volumes de demolições e construção, bem como a excessiva dimensão das zonas de expansão, além da inviabilidade económica da tipologia habitacional dominante proposta – a moradia unifamiliar.

Estas recomendações acabaram por não ter consequências, fazendo com que a gestão urbana da cidade fosse efetuada casuisticamente. A prova-lo, está a inúmera correspondência entre os serviços de urbanismo local e João Aguiar, tendo em vista a resolução de problemas causados por solicitações de licenças de construção para as áreas abrangidas pelo plano.

É, assim, neste contexto que surge a revisão do Antepiano de Castelo Branco, em 1962, do mesmo autor, mas que apenas é aprovado no ano de 1972. Nela, João Aguiar procura responder às críticas de que foi alvo. Por um lado, adota uma atitude menos interventiva no tecido existente – eliminando muitas das propostas de regularização viária e demolição de edifícios existentes. Por outro, abandona a utilização extensiva de habitação unifamiliar, procurando resolver o rápido crescimento populacional, com o aumento de 20000 habitantes para 23500, sem aumentar o perímetro urbano e resolver a viabilidade económica da implementação do plano.

Apesar disso, a Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização dá, em 1971, um parecer desfavorável à sua aprovação. Baseia a sua opinião na desatualização da informação constante no documento e no elevado volume de demolição na cidade histórica, que considera por em causa o valor de conjunto do património existente na cidade (*Antepiano de Urbanização de Castelo Branco - Parecer de Revisão*, 1971). Contudo, o plano acaba por ser aprovado no mesmo ano.

As concretizações da cidade planeada por João Aguiar, acabam por ser relativamente reduzidas, tendo em conta a extensão e ambição do plano, e muitas delas nas zonas adjacentes às três avenidas que ligam do novo centro cívico à circular exterior da cidade – apenas construída no início dos anos 2000.

O Antepiano, com a sua visão de uma cidade com

uma dimensão ótima, que possui uma estrutura rígida e um programa perfeitamente estabelecido e inalterável, acaba por não conseguir responder às solicitações provocadas pela alteração profunda nos modos de vida das suas populações. O crescimento de Castelo Branco, sobretudo a partir dos anos de 1970, acaba por se efetuar muito à custa daquilo a que genericamente poderemos designar por loteamentos de génese ilegal. Estes, bem como as promoções habitacionais legais, vão localizar-se fora do perímetro definido por João Aguiar.

Esta situação irá manter-se até 1994, data em que é aprovado o Plano Geral de Urbanização de Castelo Branco, da autoria do Arq.º Farinha da Silva. Será importante referir que durante este espaço temporal, é promovido um conjunto de tentativas de aprovar dois Planos Gerais de Urbanização<sup>10</sup> e cinco Planos de Pormenor, que tinham em vista a legalização dos loteamentos ilegais<sup>11</sup>.

Na planta síntese apresentada, verifica-se um claro seguimento daquilo que tinham sido as opções do Antepiano, de João de Aguiar, de 1945, e da sua revisão de 1962, aprovada em 1971. É notória a manutenção da vontade de construir uma circular à cidade, com uma configuração idêntica à proposta anteriormente, bem como a vontade de estabelecer um crescimento por anéis concêntricos. No que se refere às novas zonas de expansão, é notória a manutenção de uma certa ideia de *bairros célula* autossuficientes, com o apetrechamento dos mesmos com um conjunto de equipamentos muito semelhantes aos propostos no período pré-25 de Abril.

O PGU de Castelo Branco apresenta-se, assim, na linha daquilo que foram os pressupostos do *desenho de chão* (Nuno Portas) do Antepiano, de 1945, e da sua revisão de 1962. Este facto vem comprovar a importância, anteriormente referida, que estes tiveram naquilo que foi o desenvolvimento urbano das cidades portuguesas de média dimensão.

Por outro lado, para além das diferenças no que respeita à localização da *Zona Industrial* e da valorização do transporte rodoviário, o PGU assume já uma clara definição de *planeamento-zonamento*. Apenas estabelece as vias estruturantes da cidade, cuja responsabilidade de execução cabe ao município, remetendo os bairros para a realização de um Plano de Pormenor, de acordo com as

densidades e exigências de equipamentos por ele estabelecidos.

É também importante referir uma crescente densificação do construído, numa resposta às crescentes necessidades habitacionais provocadas pelas mudanças socioeconómicas ocorridas. Desse modo, já na alteração proposta ao plano de 1945, na sua revisão de 1962, é notório o protagonismo que a habitação coletiva passa a desempenhar, ao alastrar um pouco por todas as zonas de expansão, sendo tal facto justificado pela previsão de aumento populacional referido anteriormente.

Fica assim patente o modo como os pressupostos programáticos e até mesmo formais do planeamento efetuado em meados séc. XX, se mantêm bem presentes naquilo que é a realidade urbana das cidades médias portuguesas. Será assim mais fácil de entender o modo como estas cidades são, muitas vezes catalogadas, como o local possível para resistência à urbanidade moderna e aos processos de metropolização. A herança das correntes *city beautiful* e *cidade-jardim*, que tanto influenciaram Aguiar, parece persistir até aos nossos dias, pelo menos num plano ideal. Podemos observar nestas cidades, após um período de grande desenvolvimento da habitação coletiva, uma clara vontade de privilegiar as moradias unifamiliares, bem como uma grande recusa da construção em altura.

Curiosamente será através do programa Polis, que se concretizaram muitas das vontades expressas nos Antepanos, sobretudo no que se refere ao espaço público. Assim, ao analisar o Plano Estratégico *Castelo Branco 2020* (CEDRU 1999), base daquilo que viriam a ser as ações do Programa Polis que foi implementado na cidade, vemos um retomar de um conjunto de ideias e intenções já expressas por Aguiar.

Poderemos destacar, no domínio da cidade histórica, as propostas de revalorização da muralha, bem como a importância dada à regeneração do centro cívico como espaço central da cidade. No que se refere às zonas de expansão, verificamos o retomar da ideia da circular ao primeiro anel de expansão, como uma artéria distribuidora de tráfego, que se interliga com os sistemas viários regionais e nacionais em pontos que são transformados em praças-rotunda que passam a assumir um papel de portas da cidade. É assim retomada uma ideia de

confinamento da cidade, procurando materializar os seus limites através de elementos urbanos.

## NOTA CONCLUSIVA

Nestes planos, tal como na grande maioria dos *Antepanos* aprovados durante este período, encontramos, apesar dos diversos modelos de cidade adotados, uma ideia de “*cidade programada, regradada e regular, da «cidade jardim» e da «cidade radiosa», e uma programática para controlar a contenção do crescimento e uma suposta dimensão ótima dos centros urbanos*” (Domingues, 2006, p. 45). O seu *poder imagético* acaba por pairar até aos nossos dias, não só nos domínios da estrutura do desenho urbano, mas também nalguns pressupostos programáticos, “*ficaram marcas que perduram nas arquiteturas e nas formas urbanas das tais cidades-imagem*” (Domingues, 2006, p. 46).

No domínio das cidades médias do interior português, estas ideias de *cidade boa* (Bourdin, 2014, p. 41) – com um centro e uma periferia perfeitamente estabelecidos – e de controlo dimensional e físico acabam, assim, por contribuir para o estabelecimento daquilo a que Álvaro Domingues designa por *Cidades Confinadas* (Domingues, 2011, p. 75). Ou seja, as cidades que não sofreram um processo de conurbação clássico, que negaram o contínuo urbano e se apresentam como cidades-fortaleza e que funcionam como *âncora* (Marques, 2006, p. 85) de um extenso território extremamente polarizado e em avançado processo de *desruralização* por abandono.

João Aguiar acaba por desempenhar um papel fundamental neste processo. Foi ele o responsável do planeamento das cidades, a que mais tarde viríamos a designar por médias do interior português, e que, em 1994, foram alvo do programa PROSIURB (Programa de Consolidação do Sistema Urbano e Apoio à Execução dos Planos Diretores Municipais, segundo os Despacho do MPAT n.º6/94 e 7/94, DR II Série, 26 de Janeiro).

## Notas

<sup>1</sup> Movimento de origem americana, cujo precursor é Daniel Burnham (1846-1912), que promove o *embelezamento* das cidades através da abertura de avenidas e alamedas de dimensões generosas, com o objetivo de criar e ligar pontos focais na cidade. Pretende promover a criação de perfectivas urbanas de grande efeito, que remata com edifícios de características monumentais. Forestier teve contacto com este movimento através das visitas que efetuou a cidades da costa este dos Estados-Unidos, onde pôde apreciar as transformações urbanas aí promovidas e de onde importou o “sistema de parques” (Lôbo, 1995, pp. 15–16)

<sup>2</sup> Movimento, criado por Howard, com base numa ideia de desurbanização e apresentando-se como crítico da cidade pragmática oitocentista, promovia a criação de comunidades, com um máximo de 32000 hab., que estariam ligadas entre si por eficientes meios de transporte e integrariam os aspetos positivos da cidade, num contexto de grande proximidade com a natureza. Este movimento suscitou uma grande adesão às suas propostas nos domínios do desenho urbano, provocadas pelas suas realizações em Letchworth, Hampstead e Welwyn. Note-se, no entanto, que a componente de reformismo social que integrava a cidade-jardim acabou por se manter, apenas, no domínio teórico.

<sup>3</sup> Neste sentido será importante referir a lei de condicionamento industrial, vigente desde 1931, pelo decreto lei nº 19354. Esta procurava instaurar um regime de protecionismo económico, através do controlo, por parte do Ministro do Comércio e Comunicações e do Conselho Superior Técnico das indústrias, da instalação de novos estabelecimentos industriais, da reabertura no caso de paragens por tempo igual ou superior a dois anos, da montagem ou substituição de tecnologia nas empresas de que resulte aumento de produção, da transferência de licenças de exploração, arrendamento ou alienação de estabelecimentos a estrangeiros ou a empresas estrangeiras

<sup>4</sup> Apesar da neutralidade de Salazar, o fim da II Guerra Mundial implicou um realinhamento das relações externas portuguesas, uma vez que os países que se constituíam como referenciais ideológicos do regime saem derrotados. Torna-se evidente que o posicionamento do regime terá que se alterar perante o novo quadro político internacional. Nos domínios económicos também surgem alterações, uma vez que o forte dinamismo, que se consolidou durante a guerra e permitiu saldos positivos da balança de pagamentos, se havia baseado no abastecimento dos países beligerantes, com o fornecimento de bens industriais, matérias-primas e bens alimentares. Refira-se que este modelo não correspondeu uma alteração significativa dos meios de produção, mantendo níveis

de produtividade muito baixos e incompatíveis com a nova realidade. Deste modo começam a ganhar forças as vozes, dentro do regime, que se inclinavam para um novo modelo económico baseado num forte investimento na industrialização do país (Rosas, 1994).

<sup>5</sup> Duarte Pacheco morre, num acidente de viação, em 1943.

<sup>6</sup> Engenheiro-Civil, licenciado Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, foi um político ligado ao regime do Estado Novo que, entre outras funções, foi Ministro das Obras Públicas e Comunicações (1944 a 1947), Ministro do Interior (1947 a 1950) e presidente da Comissão Executiva da União Nacional (1957 a 1961) (*Nota Biográfica de Augusto Cancela de Abreu*, [s.d.]

<sup>7</sup> A DGSU foi criada, em 27 de Dezembro de 1944, pela aprovação do Decreto-Lei nº 34337.

<sup>8</sup> Castelo Branco, Faro, Guarda, Santarém, Setúbal, Viana do Castelo, Vila Real e Viseu

<sup>9</sup> Albergaria-a-Velha, Arraiolos, Belmonte, Cantanhede, Covilhã, Olhão, Palmela, Vila Viçosa, Vouzela, Ponta Delgada

<sup>10</sup> Em 1974, foi efetuado um estudo para a realização de um novo Plano Geral de Urbanização (PGU) para Castelo Branco, pelo Grupo de Planeamento e Arquitetura (GPA), inserido no IV Plano de Fomento. Apenas foi entregue um estudo preliminar de análise do território em Abril de 1974.

Posteriormente, em 1981, foi solicitada a execução de um novo PGU, ao gabinete GETECNO. O projeto apresentado não foi aceite pela Câmara Municipal de Castelo Branco devido à proposta de demolição total dos bairros de génese ilegal.

O PGU aprovado em 1994, executado em 1984, foi executado pelo Arq.º Farinha da Silva, antigo membro da equipa da GETECNO, e acabou por conciliar as propostas presentes no estudo de 1981, com as solicitações do município.

<sup>11</sup> Foram efetuados, em 1981, pela Consulplano, os seguintes Planos de Pormenor para as zonas de génese ilegal: Ribeiro das Perdizes e Boa Esperança, Buenos Aires, Montalvão, Carapalha e Vale Raposa

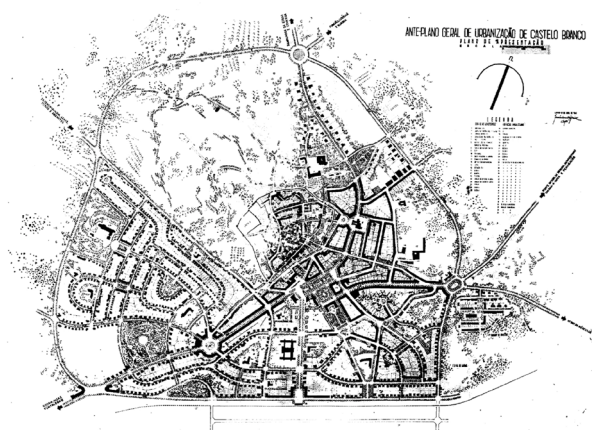
## BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, João - Ante-Plano Geral de Urbanização da Cidade de Castelo-Branco – Memória Descritiva e Justificativa. 1945).
- AGUIAR, João - Ante-Plano Geral de Urbanização da Cidade de Castelo Branco – Revisão – Memória Descritiva e Justificativa. 1962).
- Anteplano de Urbanização de Castelo Branco - Parecer de Revisão - 1971).
- BOURDIN, Alain - Métapolis revisitée Collection Monde en cours. L'urgence de comprendre. . La Tour-d'Aigues : Aube, 2014. ISBN 9782815909488.
- DOMINGUES, Álvaro - Contexto Social e Política Urbana. Em Cidade e democracia: 30 anos de transformação urbana em Portugal = Ciudad y democracia: 30 años de transformación urbana en Portugal. 1a. ed ed. Lisboa : Argumentum, 2006. ISBN 972-8479-39-5. p. 16–79.
- DOMINGUES, Álvaro - Variações de Contexto e Escala de Urbanização. Em Políticas Urbanas II -Transformações, Regulações e Projectos. [S.l.] : Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. p. 68–159.
- FADIGAS, Leonel - Urbanismo e território: as políticas públicas. Lisboa : Edições Sílabo, 2015. ISBN 978-972-618-797-4.
- GONÇALVES, Fernando - Evolução histórica do direito do urbanismo em Portugal (1851-1988). Em AMARAL, DIOGO FREITAS DO (Ed.) - Direito de Urbanismo. Lisboa : INA, 1989
- LÔBO, Margarida Souza - Planos de urbanização a época de Duarte PachecoSerie I-Ensaios. . 2a. ed. Porto : Faculdade Arquitetura da Universidade do Porto, 1995. ISBN 972-9483-14-0.
- MARQUES, Teresa Sá - Portugal Urbano: Mosaicos, Polaridades, Relacionamentos e Governança. Em Cidade e democracia: 30 anos de transformação urbana em Portugal = Ciudad y democracia: 30 años de transformación urbana en Portugal. 1a. ed ed. Lisboa : Argumentum, 2006. ISBN 972-8479-39-5. p. 80–91.
- Nota Biográfica de Augusto Cancela de Abreu - [Em linha] [Consult. 28 out. 2015].
- Disponível em WWW:  
<URL: [http://app.parlamento.pt/PublicacoesOnLine/DeputadosAN\\_1935-1974/html/pdf/a/abreu\\_augusto\\_cancela\\_de.pdf](http://app.parlamento.pt/PublicacoesOnLine/DeputadosAN_1935-1974/html/pdf/a/abreu_augusto_cancela_de.pdf)>.
- ROSAS, Fernando - O Estado Novo em Portugal ((1926-1974). Agricultura e mundo rural: tradições e inovações. Em MATTOSO, JOSÉ (Ed.) - História de Portugal. Lisboa : Círculo de Leitores, 1994v. II.



**FIGURA 1**

Planta de apresentação do Antepiano de Urbanização de Castelo Branco, 1945, Arq.º João Aguiar



**FIGURA 2**

Planta de apresentação da Revisão ao Antepiano de Urbanização de Castelo Branco, 1962-71, Arq.º João Aguiar



**FIGURA 3**

Plana síntese PGU de Castelo Branco 1994



**FIGURA 4**

Plano Estratégico Castelo Branco 2020, CEDRU 1999



## O CAMPO EXPANDIDO DA ARQUITETURA E AS NOVAS FORMAS DE INTERVENÇÃO ESPACIAL

Cláudia Antunes

Pedro Costa

### RESUMO

O presente artigo parte do conceito de “campo expandido”, desenvolvido por Rosalind Krauss no seu ensaio “Sculpture in the Expanded Field” (1979), para argumentar uma expansão da prática arquitectónica por meio das artes, estabelecendo um paralelo entre o campo expandido da escultura, onde a arquitetura teve um papel importante, e a recente expansão da arquitetura onde as artes têm agora uma forte influência.

Nos últimos anos, temos assistido a um crescente número de intervenções urbanas, protagonizadas por colectivos de artistas e arquitectos, onde através de uma nova relação entre arte e arquitetura se procura desenvolver processos de regeneração urbana, assentes na experiência e na participação dos seus utilizadores. Este tipo de intervenções procuram valorizar a importância do espaço público/coletivo na sua dimensão experimental e relacional, bem como o carácter efémero e transitório da cidade contemporânea. Através da utilização de mediums como a instalação, a performance, ou socially engaged art, estes colectivos desenvolvem projectos que procuram a activação do espaço público e a sua progressiva regeneração, através da introdução de novas dinâmicas no espaço urbano e não tanto pelo objecto arquitectónico.

Assim, a partir da observação do trabalho de alguns destes colectivos, procuraremos analisar a influência das práticas artísticas na arquitetura e de que modo estas podem contribuir para uma expansão da prática arquitectónica, desenvolvendo novos mecanismos para a intervenção no espaço público.

**Palavras-Chave:** Arte; Arquitetura; Espaço Público; Campo Expandido

### 1. INTRODUÇÃO

*“Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable.”*

Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* (Krauss, 1985, p.277)

Partindo do texto de Rosalind Krauss, podemos dizer que nos últimos 10 anos, coisas surpreendentes têm sido apelidadas de arquitetura: workshops comunitários; instalações temporárias em espaços públicos; acções performativas. Tal como a autora escreveu em 1979, no seu ensaio

seminal “Sculpture in the Expanded Field”<sup>1</sup>, no final da década de 1960 e inícios de 1970, a categoria de escultura tornou-se cada vez mais maleável e permeável a novos *mediums* e a outras práticas disciplinares, contribuindo para uma expansão do campo da escultura. Se, como refere Miwon Kwon (2014), durante esse período, os termos “arquitetura” e “paisagem” foram importantes para a expansão da escultura na sua ruptura pós-moderna<sup>2</sup>, também na arquitetura, assistimos hoje

<sup>1</sup> Rosalind E. Krauss “Sculpture in the Expanded Field”, publicado pela primeira vez na revista *October* no.8, *spring* 1979, p. 30-44. Foi posteriormente republicado em “The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture”, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983), pp.31-42 (republicado com um número limitado de imagens); e no seu livro, Rosalind E. Krauss, “The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths” (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), pp.276 - 290. Mais recentemente foi ainda republicado no livro “Retracing the Expanded Field, Encounters between Art and Architecture”, Spyros Papapetros and Julian Rose (ed.)(Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014), pp.130 - 144.

<sup>2</sup> Miwon Kwon refere a importância dos termos “arquitetura” e “paisagem” como dois termos exteriores à prática da escultura, mas que assumiram um papel importante para a “redefinição da sua identidade” durante

a uma apropriação de outras práticas disciplinares do meio das artes plásticas (nomeadamente a instalação e a performance artística), como estratégia de regeneração urbana, mobilizando práticas artísticas como intervenção arquitectónica. Neste sentido, podemos dizer que a categoria de arquitetura se tornou cada vez mais “maleável” e aberta a outras formas de intervenção espacial no espaço público, contribuindo para uma expansão da prática disciplinar da arquitetura.

O objectivo deste texto é discutir esta questão. Partindo da noção de campo expandido, da forma como foi proposta e problematizada por R. Krauss para o campo da escultura, procura averiguar-se a pertinência da sua utilização para o que se passa com o campo da arquitetura na contemporaneidade.

Na próxima secção, dá-se conta das tentativas de aplicação da noção de campo expandido à arquitetura e da forma como estas desafiam o nosso propósito de investigação. Na secção seguinte equaciona-se a forma como novas práticas espaciais podem configurar uma expansão da arquitetura através das artes, sendo apresentados três exemplos concretos. A quarta secção problematiza esta ideia de expansão da arquitetura através das artes procurando identificar os seus elementos analíticos fundamentais. Finalmente, uma breve nota conclusiva abre-nos as perspectivas para a reflexão de aprofundamento desta questão, a desenvolver em futuros trabalhos.

## 2. O CAMPO EXPANDIDO E A ARQUITETURA

Anthony Vidler e Jane Rendell, terão sido os primeiros a aplicar o termo “campo expandido” à arquitetura. No seu texto “Architecture’s Expanded Field”<sup>3</sup>, Anthony Vidler (2010) fala numa expansão

esse período (Kwon, 2014, p115).

<sup>3</sup> Anthony Vidler, “Architecture’s Expanded Field” publicado em, A. Krista Sykes (ed.) *Constructing a new agenda for architecture: architectural theory 1993-2009* (New York: Princeton Architectural Press, 2010), 320-31. Foi publicado pela primeira vez em *Architecture Between Spectacle and Use*, ed. A. Vidler (Sterling and Francine Clark Art Institute: Williamstown, Mass., 2008), 143-54; Uma primeira versão de “Architecture’s Expanded Field” foi originalmente publicada na revista *Artforum* 42, no.8 (Abr. 2004)

da arquitetura que envolve relações com a paisagem e com a escultura, associado às questões do urbanismo, do lugar e da monumentalidade (Sykes, 2010a). Também Jane Rendell, no seu livro “Art and Architecture: A Place Between” (Rendell, 2006), argumenta a existência de um campo expandido na arquitetura através da relação entre arte, arquitetura e crítica, a que chama de “critical spatial practice” (Rendell, 2006, p.1), onde a arquitetura, tal como no caso das artes plásticas, pode assumir uma acção crítica enquanto intervenção arquitectónica. De facto muitas das recentes intervenções urbanas, procuram assumir uma posição crítica em relação ao espaço onde estão a intervir, propondo novas formas de actuação sobre o espaço público. Nesse sentido podemos dizer que também estas intervenções urbanas desenvolvidas por artistas e arquitectos no espaço público, se encontrarão no campo de *critical spatial practice*, definido por Jane Rendell, como será, por exemplo, o caso do trabalho do colectivo britânico muf architecture/art (Rendell, 2006).

Não obstante podermos considerar que este tipo de intervenções urbanas se enquadram, portanto, naquilo que Jane Rendell denomina por *critical spatial practice*, o que pretendemos argumentar aqui, é a existência de um campo expandido na prática disciplinar da arquitetura, não numa óptica de crítica espacial, mas antes de expansão metodológica, em que a arquitetura se abre a novas formas de operar no espaço público, de acordo com os novos desafios urbanos, onde questões como, a participação, o colectivo e a efemeridade do espaço, ganham uma nova relevância no contexto urbano contemporâneo. É nesse sentido que a arte pode contribuir para uma expansão da prática arquitectónica, trazendo para a prática projectual outros *mediums*, como a instalação e a performance, que podem abrir caminho a uma nova forma de pensar os problemas urbanos, numa cidade que deixou de ser estática e perene para passar a ser dinâmica e efémera.

Quando Rosalind Krauss escreveu o seu ensaio “Sculpture in the Expanded Field”, o seu principal objectivo era redefinir o campo sobre o qual se organizava a escultura contemporânea (Krauss, 2014, p.2), que até aí havia sendo produzida (nomeadamente entre 1968 e 1970) por artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt ou Bruce Nauman (Krauss, 1985,



p. 287). Segundo Krauss, as obras destes artistas operam num novo contexto, fora dos anteriores parâmetros da escultura moderna, criando uma “ruptura histórica”, organizando-se a partir de um novo contexto cultural que a autora denomina de pós-moderno (Krauss, 1985, p.287). Deste modo, o seu ensaio propõe-se redefinir os parâmetros que definiam a escultura, criticando o conceito de “pluralismo”, muito presente em alguns críticos seus contemporâneos, para falar de uma crescente abertura e interdisciplinaridade no campo das artes visuais (Krauss, 2014, p.2). Assim, seguindo o mesmo propósito de Rosalind Krauss, pretendemos aqui usar o conceito de “campo expandido” para redefinir e delimitar as recentes intervenções urbanas desenvolvidas por colectivos de artistas e arquitectos, não argumentando apenas uma ampliação da intervenção arquitectónica, mas procurando analisar o trabalho destes colectivos e contextualizar algumas destas práticas que têm contribuído para a criação de novos métodos de intervenção urbana e espacial. O que pretendemos é estabelecer um paralelo entre a expansão da escultura (a partir do final da década de 1960), onde a arquitetura teve um papel preponderante, e a “expansão” da arquitetura contemporânea, onde as artes têm agora um papel fundamental.

## através das Artes - as novas práticas espaciais

*“(…) Architects suffer from the same studio syndrome. They work out of their offices, terrace the landscape, and place their buildings into the carved site”<sup>4</sup>.*

Richard Serra em entrevista a Peter Eisenman (1983)

Em 1983, numa entrevista ao arquitecto Peter Eisenman publicada pela primeira vez na revista *Skyline*, Richard Serra proferia esta afirmação ao comparar o trabalho de alguns arquitectos à escultura moderna produzida em estúdio e posteriormente ajustada ao espaço público (*site-adjusted*), não estabelecendo nenhuma relação com o lugar (Serra dá como exemplo a escultura de Henry Moore). Segundo Richard Serra também alguns arquitectos sofreriam do mesmo problema, sugerindo que muita da arquitetura até então produzida, não estabelecia uma relação crítica e interessante com o lugar, constituindo-se apenas como objectos “cravados” no terreno.

Se Richard Serra em 1983 criticava a não relação da arquitetura com o lugar, para se preocupar essencialmente com a imagem estética do edifício, o que assistimos desde então é a uma crescente valorização da imagem e à comodificação da arquitetura a partir do objecto arquitectónico, onde os edifícios atingem um grande valor de mercado<sup>5</sup>. Ora é, por sua vez, em oposição a este tipo de entendimento da arquitetura, focada no objecto arquitectónico, que colectivos de arquitectos, artistas e designers desenvolvem um tipo de intervenção espacial mais próxima do lugar, associado ao espaço urbano e em relação directa com a comunidade, focando-se mais no processo e na percepção espacial, e não tanto no objecto

<sup>4</sup> publicado em, *Richard Serra/ Writings/ Interviews* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994), p. 143; Esta entrevista foi publicada pela primeira vez na revista *Skyline* (New York, Abril 1983), p.146

<sup>5</sup> Nishat Awan, Tatjana Schneider e Jeremy Till referem que: “the equation *architecture=building* magnifies the commodification of architecture. Buildings are all too easily appropriated into the commodity exchange of the marketplace” (Awan et al., 2011, p. 28).



arquitectónico<sup>6</sup>. Se por um lado existe uma reacção à utopia modernista, por outro surge uma nova utopia, com base nas experiências *neo-avant-garde* [período historicamente situado entre meados da década de 1950, até meados da década de 1970 (Hopkins, 2006, p.1)], em que o espaço público e o espaço urbano são entendidos como espaços de relação e de experimentação, onde cada indivíduo participa na sua construção [princípios assentes nas teorias de Henri Lefebvre sobre o urbano em “O Direito à Cidade” (2012), de Guy Debord e Constatnt Nieuwenhuys através da Internacional Situacionista (in, McDonough, 2002) ou de Merleau-Ponty, sobre a percepção em, “Fenomenologia da Percepção” (1999)]. Neste sentido, a arquitetura é vista como um dispositivo, e não como um fim em si mesmo<sup>7</sup>.

Entre outros, trabalhos como os que têm vindo a ser realizados pelos colectivos Assemble, Raumlaborberlin e Plastique Fantastique, são exemplo deste novo tipo de prática arquitectónica. A escolha deste três colectivos prende-se, com a relevância, consolidação e diversidade do seu trabalho em torno deste tipo de práticas, bem como pela sua exemplaridade. Detenhamo-nos um pouco em cada um destes três casos.

### Colectivo Assemble

Recentemente, um colectivo de artistas e arquitectos foi nomeado para o Turner Prize 2015, vencendo este prémio de arte contemporânea<sup>8</sup>. O colectivo Assemble (colectivo de arte/arquitetura fundado em Londres, 2010) venceu o Turner Prize 2015 com o seu projecto *Granby Four Streets*<sup>9</sup>,

um projecto ainda em fase de desenvolvimento, que procura reabilitar um conjunto de habitações degradadas em Toxteth, Liverpool. Em associação com a comissão de moradores já existente, fundada para a reabilitação daquele conjunto habitacional, o colectivo Assemble desenvolveu o projecto *Granby Workshop*<sup>10</sup>, um workshop comunitário, onde foram produzidos objectos de design únicos, desenvolvidos através de uma parceria entre artistas e comunidade local, com o intuito de construir mobiliário e revestimentos para a remodelação do interior das habitações e financiar também a sua recuperação. Ao mesmo tempo, este workshop procura promover um apoio social a uma zona progressivamente abandonada, procurando capacitar a comunidade de um conjunto de novas valências. A entrega deste prémio ao colectivo Assemble (sendo esta a primeira vez, na história deste prémio, que um colectivo de arquitectos é vencedor) denota o crescimento e aceitação deste tipo de projectos por parte das comunidades, bem como o seu reconhecimento pelas instituições, como uma forma eficaz de regeneração urbana e aspirando a uma nova relação entre arte e arquitetura. O trabalho do colectivo Assemble é um exemplo de como através de práticas colaborativas [um tipo de intervenção associado às artes que tem sido aproximado, entre outras designações, por definições como as de *socially engaged art*, *social practice* ou como refere Claire Bishop, *participatory art* (Bishop, 2012, p.1)] se procura desenvolver uma revitalização sustentável da cidade e do espaço urbano.

### Raumlaborberlin

Um segundo exemplo deste tipo de práticas é o trabalho desenvolvido pelo colectivo berlinense Raumlaborberlin (fundado em Berlim, 1999). No manifesto de intenções publicado no seu site oficial da internet, com o título “Experimental Architectural Practice”<sup>11</sup>, definem-se como “uma rede, um colectivo de 8 arquitectos que se juntaram

<sup>6</sup> A título de exemplo, o colectivo Raumlaborberlin, no seu *Statement*, publicado na sua pagina oficial da internet, define arquitetura como: “Architecture is an experimental laboratory for a moment related to the participatory work practice in urban areas. Architecture is understood not as an object, but rather as history, a layer of the history of the place.” publicado em: <http://raumlabor.net/statement/> (consultado a 12 de Abril, 2016)

<sup>7</sup> “Architecture is a tool, in the search for a city of possibilities, the city of tomorrow!” Raumlaborberlin, *Statement*, publicado em: <http://raumlabor.net/statement/> (consultado a 12 de Abril, 2016)

<sup>8</sup> Para mais informações sobre a esta edição do prémio Turner Prize 2015, ver: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tramway/exhibition/turner-prize-2015> (consultado a 4 de Abril 2016)

<sup>9</sup> Para mais informações sobre o projecto *Granby Four*

*Streets*, ver: [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=862](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=862) (consultado a 13 de Abril 2016)

<sup>10</sup> <http://www.granbyworkshop.co.uk/pages/about-us> (consultado a 4 de Abril, 2016)

<sup>11</sup> <http://raumlabor.net/statement/> (consultado a 12 de Abril, 2016)

numa estrutura de trabalho colaborativa”<sup>12</sup>. O seu trabalho centra-se na “intersecção entre arquitetura, planeamento urbano, arte e intervenção urbana”<sup>13</sup> onde a cidade e a renovação urbana são abordados enquanto processo<sup>14</sup>. As suas intervenções incidem sobre locais abandonados, expectantes, que podem conter um princípio de mudança, mas que até ai têm sido desvalorizados. Com as suas intervenções procuram introduzir uma nova dinâmica em espaços urbanos desqualificados, com vista à sua revitalização, através de uma relação directa com os habitantes, procurando integrá-los como parte do processo e da intervenção. Um dos projectos desenvolvidos neste âmbito é o projecto “Eichbaumoper”<sup>15</sup> (2009), que pretendia a revitalização da estação de metro Eichbaum, localizada no cruzamento das cidades de Essen e Mülheim, através da criação de uma “opera house”, onde cantores e músicos se misturam com transeuntes e a música se mistura com os sons do quotidiano daquele lugar. Ao introduzir um novo contexto neste espaço anteriormente degradado, procura-se criar outra dinâmica e uma nova percepção do espaço por parte dos seus habitantes quotidianos, potenciando a sua transformação e revitalização<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> “(...) raumlaborberlin is a network, a collective of 8 trained architects who have come together in a collaborative work-structure.” Raumbalourberlin, *Statement*, publicado em, <http://raumlabor.net/statement/> (consultado a 12 de Abril, 2016)

<sup>13</sup> “We work at the intersection of architecture, city planning, art and urban intervention.” Raumbalourberlin, *Statement*, publicado em <http://raumlabor.net/statement/> (consultado a 12 de Abril, 2016)

<sup>14</sup> “We do not solve problems, rather we initiate processes that give actors the opportunity to know, understand and use the city and its dynamics, as well as its possibilities.” Raumbalourberlin, *Statement*, publicado em, <http://raumlabor.net/statement/> (consultado a 12 de Abril, 2016)

<sup>15</sup> Para uma melhor compreensão do projecto ver: <http://raumlabor.net/eichbaumoper/> (consultado a 12 de Abril 2016)

<sup>16</sup> “We move programmatic narratives into urban spaces, install new atmospheres and create a sense of new potential. Through the participation of local actors in cooperation with experts from all creative disciplines, new fields of action are discovered, tested, and projected into the future.” Raumbalourberlin, *Statement*, publicado em, <http://raumlabor.net/statement/> (consultado a 12 de Abril, 2016)

### Plastique Fantastique

Por último, o trabalho do colectivo Plastique Fantastique (uma *plataforma para a arquitetura temporária*, fundada em Berlim, 1999<sup>17</sup>), põe em evidência a efemeridade do espaço público. O seu trabalho centra-se na construção de grandes infra-estruturas insufláveis, tendo como principal preocupação a “criação de um espaço público partilhado e envolver os cidadãos em processos criativos”<sup>18</sup>. As suas infra-estruturas temporárias procuram desenvolver a interação entre a comunidade e o espaço público, valorizando a experiência sensorial do espaço e a efemeridade da cidade contemporânea. Neste sentido, podemos relacionar o seu trabalho com as teorias urbanas de Henri Lefebvre sobre a cidade ideal, a cidade efémera, e a consciência de que “a arquitetura considerada isoladamente não poderia nem restringir possibilidades, nem por si própria abri-las” (Lefebvre, 2012, p. 135), ou seja, a relação entre arte e arquitetura é uma premissa importante para a construção do espaço público contemporâneo onde se re-equacionam as relações de espaço-tempo, individual e colectivo, institucional e lúdico.

## 4. A EXPANSÃO DA ARQUITETURA ATRAVÉS DAS ARTES – ELEMENTOS ANALÍTICOS FUNDAMENTAIS

Este pequeno conjunto de exemplos ilustra o modo como este tipo de intervenções se tem generalizado na prática arquitectónica contemporânea, contribuindo para uma expansão da arquitetura através de um olhar sobre a prática artística, procurando trazer para a sua prática disciplinar um conjunto de métodos operativos que ajudem a repensar o papel do arquitecto na resolução dos problemas do espaço público e do espaço urbano contemporâneo.

Ao analisarmos os trabalhos destes grupos, percebemos que em comum têm o facto de definirem

<sup>17</sup> <http://www.plastique-fantastique.de/Plastique-Fantastique> (consultado a 4 de Abril 2016)

<sup>18</sup> “(...)creating and sharing public space and involving citizens in creative processes.” Plastique Fantastique, *Platform for temporary architecture*, <http://www.plastique-fantastique.de/Plastique-Fantastique> (consultado a 4 de Abril 2016)

o seu trabalho como colaborativo e activador de espaço público, tendo como objectivo envolver a comunidade num diálogo crítico sobre a cidade, através de acções colectivas, onde o espectador é parte da intervenção. Da mesma forma, é importante notar a crescente necessidade sentida por vários grupos de arquitectos em desenvolver um trabalho que se organiza através de uma estrutura horizontal, não hierárquica, baseada numa lógica de autonomia de encomenda, que valoriza a importância da interdisciplinaridade e com foco nas questões urbanas, procurando desenvolver projectos capazes de gerar regeneração urbana através da participação colectiva e não por força do objecto arquitectónico. Como referem Nishat Awan, Tatjana Schneider e Jeremy Till no livro *Spatial Agency, Other Ways of doing Architecture* (Awan et al. 2011) para estes grupos “edifícios e espaços são tratados como parte de um contexto dinâmico de redes”<sup>19</sup>, a arquitetura é vista não apenas enquanto objecto arquitectónico mas enquanto problemática espacial - “*spatial*”<sup>20</sup> - expandindo-se a uma outra forma de fazer e pensar a arquitetura, valorizando o processo e acção crítica sobre o lugar - “*praxis*”<sup>21</sup> - numa relação que envolve um conjunto mais alargado de premissas e de agentes que se estabelecem em rede. Como sublinham também os mesmos autores (Awan et al, 2011), é claro para estes colectivos que “a produção espacial pertence a um grupo mais alargado de actores - de artistas a utilizadores, de políticos a construtores - com um conjunto diversificado de habilitações e de intenções”<sup>22</sup>.

Uma primeira resposta a este novo modo de pensar a arquitetura e a prática arquitectónica, estará na consciência da necessidade de uma arquitetura que se adapte às exigências de uma cidade em

constante mutação, fruto da “terceira revolução urbana”, como refere François Ascher, e que se define como “móvel e telecomunicante, feita de novas arbitragens entre as deslocações das pessoas, dos bens e das informações, animada por acontecimentos que exigem a co-presença e na qual a qualidade dos lugares mobilizará todos os sentidos, incluindo o tacto, o paladar e o olfacto” (Ascher, 2012, p.66). Podemos perceber no trabalho destes colectivos uma forte consciência do carácter “multissensorial” (Pallasmaa, 2005, p.39) da arquitetura e da nossa relação com o espaço urbano através de uma experiência física com o lugar. Com efeito, como refere Juhani Pallasmaa em os *Olhos da Pele: A arquitetura e os sentidos*, “Eu confronto a cidade com o meu corpo; (...) Eu me experimento na cidade; a cidade existe por meio de minha experiência corporal” (Pallasmaa, 2005, p.37-38). Esta consciência é expressa não só através do foco em projectos que procuram explorar o carácter perceptivo do espaço, por meio da experiência dos seus utilizadores, como pelo desenvolvimento de um cada vez maior número de projectos DIY (do it yourself) onde a comunidade é encorajada a participar na construção do seu espaço público, através de workshops, jogos ou outro tipo de actividades. O projecto “Sound of Light” do colectivo Plastique Fantastique em colaboração com Marco Barotti e os projectos “Granby Workshop” ou “Folly for a Flyover” do colectivo Assemble, são bons exemplos deste tipo de abordagens<sup>23</sup>.

Já em 1983 (na mesma entrevista dada a Peter Eisenman), Richard Serra colocava a questão (em relação à arquitetura) sobre se as pessoas seriam capazes de ler a sua estrutura interna de forma perceptiva ou tátil, fisicamente<sup>24</sup>. Ora, é

<sup>19</sup> “Buildings and spaces are treated as part of a dynamic context of networks.” (Awan et al, 2011, p. 28)

<sup>20</sup> “Spatial does not so much replace architectural as a term, but radically expands it.” (Awan et al, 2011, p. 29)

<sup>21</sup> “Praxis, in the sense of action propelled by a critical understanding of external conditions, moves away from the normative concerns and structures of traditional practice, and also away from the endless deferral and retreat of “critical” theory and practice.” (Awan et al, 2011, p. 29)

<sup>22</sup> “(...) spatial production belongs to a much wider group of actors - from artists to users, from politicians to builders - with a diverse range of skills and intents.” (Awan et al, 2011, p. 28)

<sup>23</sup> Para uma melhor compreensão do projecto “Sound of Light” do colectivo Plastique Fantastique em colaboração com Marco Barotti ver: <http://www.plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT>. Para uma melhor compreensão dos projectos “Granby Workshop” e “Folly for a Flyover” do colectivo Assemble ver respectivamente: <http://www.granbyworkshop.co.uk/pages/about-us>; [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=5](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=5) (consultado a 17 maio 2016)

<sup>24</sup> “RS: What I wonder about architecture is whether people read the significance of its internal structure perceptually or haptically, physically.” Richard Serra in an Interview by Peter Eisenman, in *Richard Serra/ Writings/ Interviews* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994),p. 143;

também aqui que a arte, nomeadamente através da instalação e da performance, pode desempenhar um papel importante na construção de um espaço que estimule a percepção e a experiência sensorial, adaptado às questões urbanas.

Será, possivelmente, a partir deste novo diálogo entre arte e arquitetura, que podemos pensar na construção de uma arquitetura verdadeiramente fenomenológica, como defendiam Christian Norberg-Schulz (2006) e Juhani Pallasmaa (2006), assente na construção do lugar e na experiência espacial, aplicada agora ao espaço urbano.

A possibilidade de pensarmos um campo expandido para a arquitetura está, precisamente, no facto de um vasto conjunto de arquitectos procurar definir e enquadrar o seu trabalho noutra perspectiva, fora dos anteriores parâmetros da prática arquitectónica, mas que não invalida a primeira. Nishat Awan, Tatjana Schneider e Jeremy Till focam igualmente esta ideia ao referirem: “But, again, this does not mean abandoning the skills and ways of thinking that go into the production of buildings; instead we argue that they can be deployed and developed in other settings as well.” (Awin et al, 2011, p. 28). Neste sentido, podemos definir uma nova forma de “prática espacial” que se desenvolve em paralelo com a anterior prática arquitectónica, mas que procura responder e explorar os limites e exigências da cidade contemporânea, abrindo-se a um mais vasto conjunto de possibilidades, onde a arte, através dos *mediums* da instalação e da performance, se constitui como um conjunto de “possibilidades expansivas” para a arquitetura.

No entanto, apesar de podermos argumentar a existência de um campo expandido para a arquitetura através das artes, é importante referir que muitas das questões que são postas em causa por parte destes colectivos de artistas e arquitectos não são questões novas para a arquitetura, como a importância do processo na prática arquitectónica, a interdisciplinaridade, ou a construção de uma arquitetura mais fenomenológica ao nível urbano. O que realmente diferencia estas intervenções é o novo contexto cultural onde estas estão inseridas, onde vemos uma nova reorganização da prática profissional e a incorporação de novos *mediums* que procuram dar resposta às exigências da cidade contemporânea e do novo espaço público, hoje

definido como espaço colectivo ou relacional<sup>25</sup>. Assim, podemos equacionar esta expansão da arquitetura como um desdobramento da prática arquitectónica, para repensar a sua relação com o urbano, procurando desenvolver novas metodologias para responder aos desafios do novo espaço e do novo tempo que caracterizam o espaço colectivo/relacional, que, como definem Gausa et al (2001), já não é um espaço composto por “desenhos fechados” e “imagens puras”, mas um “espaço de novas paisagens para a interacção e a apropriação”; um espaço composto não por um desenho formal, mas por dispositivos informais<sup>26</sup>. O novo espaço colectivo exige um novo desenho e novos “dispositivos abertos á mudança” (Gausa et al, 2001, p.204), capazes de integrar “o ócio, o desporto, a cultura, o associativismo, a intercomunicação, a diversidade e a relação” (Gausa et al, 2001, p.204).

A relevância deste tipo de intervenções e da crescente relação interdisciplinar entre arquitectos e artistas, poderá estar, precisamente, no facto de podermos mais uma vez colocar a questão, *para que serve a arquitetura?*, sendo que a resposta estará, como refere Pedro Gadanhno no seu ensaio “para que serve a arquitetura?” (Gadanhno, 2006), na capacidade que cada arquitecto tem, através

<sup>25</sup> Manuel Gausa refere que a anterior denominação de espaço público é hoje designada como espaço colectivo ou relacional. Para uma definição completa de espaço publico e privado, espaço colectivo ou relacional, ver Gausa et al (2001) pp. 203-204

<sup>26</sup> Manuel Gausa et al (Gausa et al, 2001) definem espaço colectivo ou relacional como: “espacio colectivo o relacional (antes público): Del espacio público hemos pasado al espacio relacional. Un espacio auténticamente colectivo abierto al uso, al disfrute, al estímulo, a la sorpresa: a la actividad. A la indeterminación de lo dinámico, del intercambio entre escenarios activos y paseantes-usuarios-actores activadores. Ya no, pues, un espacio de “arredo urbano”, una mera recreación neomonumentalizadora apoyada en diseños cerrados, es decir, en imágenes “puras”, acabadas (...) sino un espacio de nuevas paisajes—o paisajes de paisajes— para la interacción y la apropiación. No ya diseños formalizadores sino dispositivos informalizadores. No ya modelos cívicos sino situaciones mestizas. Dispositivos—diseños tácticos— abiertas al cambio y generadoras de acción y mixicidad, capaces de combinar la alegría plástica con la incorporación de instalaciones temporales para el ocio, el deporte, la cultura, el asociacionismo, la intercomunicación, la diversidad, la relación y, en definitiva, la proyección del ciudadano.” (Gausa et al, 2001, p. 204).



da sua obra, de produzir a sua *versão-do-mundo* (Gadano, 2006). Neste sentido, e para estes colectivos, os *mediums* da arte constituem-se como um dispositivo capaz de construir uma nova *versão-do-mundo*<sup>27</sup> e de colocar novamente a pergunta, *o que é a arquitetura? e para que serve a arquitetura?* contribuindo, mais uma vez, para a dimensão crítica da arquitetura e para a expansão do seu campo disciplinar.

A relevância de traçar um novo campo expandido para a arquitetura está na necessidade de nomear e delimitar as potencialidades expansivas da disciplina em termos de método operativo, através de outras formas artísticas, num período de nova abertura dos campos disciplinares, associado a uma mudança na sociedade e cidade contemporânea, que exige novas respostas à arquitetura. Assim, se por um lado a arquitetura, durante um certo período, serviu de *input* à escultura, o diagrama<sup>28</sup> apresentado por Rosalind Krauss permite-nos equacionar que o contrário também seria possível e que existe uma potencialidade na arquitetura para além da imagem construída e da lógica do edifício. Como refere Julian Rose (2014), o interesse dos arquitectos neste ensaio talvez seja o facto de este sugerir uma relação entre as duas disciplinas, onde a arquitetura é uma fonte de possibilidades expansivas<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> A expressão *versões-do-mundo*, utilizada por Pedro Gadano faz referência ao livro de Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978 (versão portuguesa: *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Edições Asa, 1995), in Gadano (2006) p.6.

<sup>28</sup> Para uma melhor compreensão do diagrama elaborado por Rosalind Krauss em "Sculpture in the Expanded Field" ver Krauss, R. (1985) pp. 283-84.

<sup>29</sup> "But maybe this is the real reason architects still read the essay today—because it suggests a relationship between the two disciplines in which architecture is no longer just a straw man, but a source of genuinely expanded possibilities" (Rose, 2014, p.127)

## 5. NOTA CONCLUSIVA

Neste artigo pretendeu-se aplicar o conceito de *campo expandido*, desenvolvido por Rosalind Krauss, à arquitetura, relacionando a expansão da escultura (durante o final da década de 1960 e início de 1970) com a recente expansão da arquitetura associado às novas práticas espaciais.

Procurámos argumentar uma expansão da arquitetura a partir de uma relação próxima com o ensaio de Rosalind Krauss, onde a autora define a expansão da escultura a partir dos termos "arquitetura" e "paisagem". Assim, se a determinada altura a arquitetura contribuiu para uma expansão da escultura, na sua ruptura pós-moderna, o que argumentamos é a possibilidade de uma expansão da arquitetura através da arte onde a integração de *mediums* como a instalação e a performance artística na prática arquitectónica contribuem para o desenvolvimento de novas práticas espaciais associadas ao espaço público e às questões urbanas. Podemos estabelecer esta relação através da identificação de um conjunto comum de premissas, presentes tanto na expansão da escultura como da arquitetura, tais como, a relevância dada ao processo em detrimento do objecto, a procura de uma relação mais fenomenológica com o espaço através da experiência dos seus utilizadores, e uma maior valorização do espaço público.

Assim, procuramos argumentar um campo expandido para a arquitetura em termos de prática arquitectónica, onde são introduzidos novos mecanismos operativos que procuram dar resposta aos novos desafios e exigências do espaço público contemporâneo.

De entre vários grupos de artistas e arquitectos que desenvolvem trabalho nesta área, foram escolhidos três exemplos de colectivos que, pela diversidade e consistência do seu trabalho ao longo dos anos, representam e definem aquilo que caracteriza este tipo de práticas espaciais.

No entanto, e face à natureza e objectivo deste texto, não foram desenvolvidas outras questões associadas ao trabalho destes colectivos e da sua relação com o espaço público em termos de políticas urbanas, as quais serão aprofundadas em textos subsequentes, no âmbito do desenvolvimento da dissertação de tese de doutoramento em curso a que está associada esta investigação.

## BIBLIOGRAFIA

Assemble (sem data) *Granby Four Streets*. disponível em: [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=862](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=862) (consultado a 13 de Abril 2016).

Assemble (sem data) *Folly For a Flyover*. disponível em: [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=5](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=5) (consultado a 17 maio 2016).

Ascher, F. (2012); *Novos Princípios do Urbanismo seguido de Novos Compromissos Urbanos. Um Léxico*, Lisboa, Livros Horizonte.

Awan, N., Schneider, T., & Till, J. (2011); *Spatial Agency Other Ways of Doing Architecture*, London and New York: Routledge.

Bishop, C. (2012), *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London and New York: Verso.

Gadanh, P. (2006). Para que serve a arquitetura?. *Opúsculo 2*, Porto: Dafne Editora. Disponível em <http://dafne.pt/pt/colecoes/opusculos>

Gausa, M., Guallart, V., Müller, Soriano, F., Morales, J., & Porras, F. (2001) *Diccionario Metapolis Arquitectura Avanzada*. Barcelona, ACTAR.

Granby Workshop (2016) disponível em: <http://www.granbyworkshop.co.uk/pages/about-us> (consultado a 4 de Abril, 2016).

Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company (versão portuguesa: *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995).

Hopkins, D. (Ed.). (2006). *Neo-Avant-Gard*. Amsterdam - New York: Editions Rodopi B.V. (Avant-Gard Critical Studies, no. 20)

Krauss, R. (1985). Sculpture in Expanded Field. In, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. (pp. 276-90) Cambridge, Massachussetts, London, England: MIT Press.

Krauss, R. (2014), The Expanded Field *Then: A Roundtable Conversation*. In Papapetros, S. & Rose, J.(eds.) *Retracing the Expanded Field : Encounters between art and architecture* (pp.1- 45). Cambridge, Massachussetts, London, England: MIT Press,.

Kwon, M. (2014). The Expanded Field *Now: A Roundtable Conversation*, In Papapetros, S. & Rose, J.(Eds.) *Retracing the Expanded Field : Encounters between art and architecture*.(pp. 91-127). Cambridge, Massachussetts, London, England: MIT Press,.

Lefebvre, H. (2012). *O Direito à Cidade*. Lisboa: Letra Livre.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura, 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

McDonough, T. (Ed). (2002). *Guy Debord and The Situationist International: texts and documents*. "An October book" Cambridge, Massachussetts, London, England: MIT Press

Norberg-Schulz, C. (2006). O fenômeno do lugar. In Nesbitt, K. (org.) *Uma nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*, (2ª edição, pp. 444-61). São Paulo: Cosac Naify.

Pallasmaa, J. (2005) *Os Olhos da Pele: A arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: ARTMED EDITORA S.A.

Pallasmaa, J. (2006) A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In Nesbitt, K. (org.) *Uma nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*, (2ª edição, pp.481-89). São Paulo: Cosac Naify,.

Plastique Fantastique (sem data), *Platform for temporary architecture*. disponível em: <http://www.plastique-fantastique.de/Plastique-Fantastique> (consultado a 4 de Abril 2016).

Plastique Fantastique (sem data), *Sound of Light*. disponível em: <http://www.plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT> (consultado a 17 de maio 2016).

Raumlaborberlin (sem data), disponível em: <http://raumlabor.net/> (consultado a 12 de Abril, 2016).

Raumlaborberlin (sem data), *Statement*. disponível em, <http://raumlabor.net/statement/> (consultado a 12 de Abril, 2016).

Raumlaborberlin (sem data), *Eichbaumoper*. disponível em: <http://raumlabor.net/eichbaumoper/> (consultado a 12 de Abril 2016).

Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: A Place Between*. London: I.B. Tauris.

Rose, Julian. (2014) The Expanded Field Now: A Roundtable Conversation. In, Papapetros, S. & Rose, J. (Eds.), *Retracing the Expanded Field : Encounters between art and architecture* (pp.91-127). Cambridge, Massachussetts, London, England: MIT Press,.

Serra, R. (1994) *Richard Serra/ Writings/ Interviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Sykes, A.K. (2010a), Introduction, Architecture's Expanded Field/ Anthony Vidler. In Sykes, A.K.(Ed.) *Constructing a new agenda for architecture: architectural theory 1993-2009* (pp.318-19). New York: Princeton Architectural Press.

Tate (sem data). *Turner Prize 2015*. disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tramway/exhibition/turner-prize-2015> (consultado a 4 de Abril 2016).

Vidler, A. (2010). Architecture's Expanded Field. In Sykes, A.K.(Ed.) *Constructing a New Agenda for Architecture: Architectural Theory 1993-2009* (pp.320-331). New York: Princeton Architectural Press.

## PLANO NOBRE DE UM EDIFÍCIO QUE “DESEMBOCA NA RUA DO CARVALHO”: D. 148 A.

Tiago Molarinho

Paula André

### RESUMO

Analisar a representatividade da imagem de um documento da Coleção de Iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal, é a proposta deste ensaio. É uma planta de arquitetura de um plano nobre de um palácio situado no Bairro Alto entre o final do século XVII e o século XVIII. A nomenclatura da legenda contém, informações vitais sobre a distribuição interior, a sua localização na morfologia do edifício e indicações sobre a inserção desta construção de grandes proporções, na malha urbana da cidade de Lisboa. É um testemunho de uma prática projetual, no diálogo que uma planta de arquitetura representa entre os seus interlocutores: encomendador, autor e mestres construtores. O documento insere-se na investigação em curso, sobre os princípios geométricos essenciais de regularidade, ordem e proporção, na Tradição Construtiva Portuguesa, em edifícios nobres.

O presente ensaio, opta por se apoiar em dois autores, pela diferente abordagem e conteúdos que apresentam desta planta, e procura na génese e evolução do modelo de edifícios com a morfologia em U, uma forma de encontrar as possíveis influências dos interlocutores deste projeto. Na análise do desenho, salientamos as informações resultantes entre o desenho e o “texto” em legenda, como uma forma de esclarecer os dados inerentes à prática projetual e consequente prática construtiva, a que juntamos um modelo digital - exercício fundamental na compreensão dos conhecimentos empíricos que o documento transporta. Avançamos com a verificação das localizações atribuídas a este palácio e sugerimos uma nova hipótese, segundo a interpretação que fazemos às indicações expressas na legenda. O documento revela-se na atual investigação, um ponto de partida a que retornaremos, com a certeza de que, a representação das práticas construtivas, corresponde à tradição de comunicação entre o projetista e o seu executor, bem como, entre o encomendador e a obra construída.

“O desenho começa por ser um instrumento para pensar a forma e assume depois a função de informar a execução, de comunicar intenções, plasmar e confrontar alternativas no complexo sistema das relações entre pessoas, no trabalho e na decisão” (Tavares, 2002, p. 89)

construir encontra-se no habitar, e que a essência do habitar consiste em «personificar» (Morales, 1999, p.2000).

A narrativa do desenho contém um jogo e um artifício que instiga à decifração da ideia que configurou um/o palácio, e tal como refere Fil Hearn a “forma que toma um edifício pressupõe uma teoria do desenho” e isto é assim tanto para as construções mais simples como uma cabana construída com troncos como para outras construções mais elaboradas como os palácios (Hearn, 2006, p.9).

### 1. INTRODUÇÃO

O discurso narrativo do desenho subjacente à teoria e à obra arquitectónica, o exercício analógico entre a obra e o desenho, a análise da informação expressa e imanente na fonte primária que é o desenho e da fonte primária que é a arquitetura construída, essa dimensão comparatista e esse confronto permitem pesquisar e revelar os saberes que compõem a cultura arquitectónica. A atração pela representação gráfica da arquitetura, pela *poiesis* e pelo método racional do desenho, sublinha e confirma tal como referiu Martin Heidegger em *Construir, Habitar, Pensar*, que a essência de

Para Rudolf Arnheim um edifício materializa em todos os seus aspectos o espírito humano (Arnheim, 2001, p. 9) e o desenho é a “criação das formas tangíveis e visíveis de um edifício” (Arnheim, 2001, p. 8), definições operativas para ler o que possa estar expresso e implícito no desenho da planta de um palácio. Cotejar a imagem e o discurso da planta de arquitetura com a cidade e com a própria arquitetura, permite caracterizar de modo mais dinâmico as convenções normativas inerentes à teoria seiscentista e setecentista da arquitetura



em Lisboa. A afirmação da expressão estética por meio da proporção materializada na ferramenta operativa do desenho, construirá a possibilidade de um conhecimento que informará um procedimento interventivo prospectivo, pela revelação do saber e do sentido da arquitetura.

O presente artigo propõe-se analisar a representatividade da imagem de um documento da Coleção de Iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal. O documento é atualmente referenciado por Planta de Palácio (visual gráfico) com a cota D. 148. A. (Fig. 1). Trata-se de uma planta de arquitetura, que reproduz em desenho bidimensional o piso nobre de um palácio urbano, localizado no Bairro Alto, datado entre os séculos XVII e XVIII. Designado igualmente por plano nobre, esta planta revela a erudição dos seus interlocutores, expressada nos dados que o documento/desenho transporta. Este diálogo entre a teoria e a prática na arquitetura, reflete as inquietudes da investigação de doutoramento em curso, “Proporção e Sistemas Métricos na Tradição Construtiva Portuguesa: Palácios de Lisboa (1640-1755)”<sup>1</sup>, em desenvolvimento sob a orientação da Professora Doutora Paula André, coautora do presente ensaio, e a coorientação do Professor Doutor Helder Carita. O objectivo principal da tese de doutoramento é a criação de conhecimento sobre os princípios geométricos essenciais de regularidade, ordem e proporção em edifícios nobres.

O estudo da tratadística e a sua presença nas bibliotecas de arquitetos portugueses entre os séculos XVII e XVIII, a documentação referente ao ofício de mestres construtores e a obra construída, são três fontes valiosas ao estudo da cultura arquitectónica portuguesa, em que o desenho de arquitetura é um elo comum. Neste sentido, a imagem selecionada para o presente ensaio é um desenho de arquitetura com o risco de uma planta de um edifício nobre, que é um testemunho representativo de uma prática projetual.

Pretende-se com este estudo revisitar o estado da arte do documento e procurar no desenho, dados relativos à prática projetual, nomeadamente na análise dos conteúdos presentes no “texto” da legenda e nas informações do desenho,

relativos à criação e construção da espacialidade representada, no conjunto edificado que o desenho sugere, e no possível local da sua implantação na malha urbana.

Partimos da análise de dois autores que apresentam diferentes leituras. A inventariação do documento (1977) por Aires de Carvalho, inserida num vasto trabalho sobre a *Colecção de Desenhos da Biblioteca Nacional* e na leitura que Helder Carita faz desta planta, numa refletida análise da *Casa Senhorial em Portugal* (2015). Avançamos com o desenho desta planta em formato digital, como forma de verificar a fidelidade da escala no documento, e consequentemente das medidas atribuídas à construção, dados que consideramos importantes ao esclarecimento sobre a comunicação entre o projeto e a realidade construída. Outra potencialidade do desenho digital é verificar a inserção deste edifício na malha urbana do Bairro Alto, através do cruzamento em escala de documentos digitalizados. Neste exercício demonstramos esta compatibilidade com uma fotografia aérea de 1947, pertencente à Direção Geral do Território.

Aires de Carvalho refere-se a este documento por “*Planta de um edifício de forma rectangular, situado à volta de uma praça*”, e apresenta a hipótese de se tratar da planta do Palácio do Cunhal das Bolas (Carvalho, 1977, p. 104). Esta suposição resulta de uma reflexão que reúne três fontes de informação: (1) A marca de água do papel, que segundo Briquet «*é filigrana francesa de finais do século XVII, continuando-se pelo século XVIII*»; (2) As indicações na legenda (Q), com a correspondência da fachada principal que “*desemboca na rua do Carvalho*” (atual rua Luz Soriano), e no desenho da organização espacial descrita em legenda - “*dadas as muitas <<Cameras grandes>>, <<Duas salas de audiência>>*”; (3) A notícia de Júlio de Castilho, que segundo Raphael Bluteau, o 4º Conde da Ericeira<sup>2</sup>, D. Francisco Xavier de Meneses residia de “aluguer” no Palácio do Cunhal das Bolas em 1696.

Helder Carita<sup>3</sup>, classifica o documento por “Planta

<sup>1</sup> Financiada pela FCT com a referência SFRH/BD/112071/2015, desde Dezembro de 2015.

<sup>2</sup> “*A Casa do 4º Conde da Ericeira foi realmente, na aurora do <<século das luzes>> o primeiro posto de recepção e irradiação da cultura europeia*”; sobre esta personalidade da alta nobreza portuguesa, veja-se: Cidade, Hernâni, 1965, in: Dicionário de História de Portugal, Dir. Joel Serrão, volume II, p. 70.

<sup>3</sup> A quem muito agradecemos a troca de impressões

de *projecto de um palácio a construir na “Rua do Carvalho”* e presume que esta possa corresponder ao piso nobre do Palácio dos Condes de Soure (Carita, 2015, p. 219). Este conjunto edificado, de que restam hoje alguns detalhes da sua nobreza de outrora, situava-se na zona superior do Bairro Alto, no local designado por “Alto do Longo”. Um palácio “*de grandes proporções...terá sido ampliado e melhorado, tendo sido residência, nos finais do séc. XVII, da Rainha de Inglaterra D. Catarina de Bragança*” (Carita, 1994, p.66). Atribui o documento a um arquiteto português, e salienta uma clara influência francesa do modelo de planta em U, particularmente com a “*introdução de uma sala interior muito comprida em forma de galeria, de clara tradição francesa, ou no quarto de aparato que segue igualmente a típica tipologia francesa, com alcova central para a cama - elementos sem expressão na arquitetura doméstica portuguesa*” (Carita, 2015, p. 171).

## 2. MORFOLOGIA DA PLANTA

Inserido numa estrutura reticular ortogonal, o risco deste piso revela o plano nobre de um palácio de grandes proporções de morfologia em U. Corresponde à materialização de um modelo pautado por “*rigidez, ordem e austeridade*” (Carita, 2015, p. 167). Sobre a plasticidade do volume arquitectónico da planta em análise, com diferenças substanciais na organização da distribuição do programa interior, este desenho enquadra-se na formulação de palácios urbanos “*à francesa*”. Esta formulação tem a sua génese no projeto do Arquitecto Philbert Delorme para o Castelo de Saint-Maur, iniciado em 1541. Uma residência em forma de palácio realizada para Jean Du Bellay, é geradora de uma “*linha de organização de palácios franceses*” e terá inspiração no Palácio de Té de Giulio Romano (Tavares, 2004, p. 47). Porém, a evolução da morfologia em U e as características da tipologia interior, surgem no Grand Ferrare (Fig. 2), um projecto de Sebastiano Serlio para o Cardeal Hippolyte d’Este, construído em Fontainebleau (1544-1546). Para além da morfologia, onde o cânone situa a zona residencial no volume central, a inserção de uma galeria num dos corpos laterais é - a regra (Montclos, 2013, p. 40).

Em França, este modelo é canonizado em 1624, pelo médico e higienista francês Louis Savot, com a publicação da obra “*L’Architecture françoise des bastimens particuliers*”<sup>4</sup>. A obra “*Vollständige Anweisung zu der Civil BauKunst*”<sup>5</sup> (1696) editada por Leonhard Christoph Sturm, apresentando o modelo de um “*Hôtel à la francaise*” (Fig. 3) do Engenheiro Militar Nicolai Goldmann, consagra internacionalmente o modelo francês de palácios urbanos (Montclos 2013, 40). A introdução deste modelo em Portugal, deve-se naturalmente à evolução da cultura arquitectónica de cariz nacional, de que é exemplo a casa da Quinta das Torres em Vila Fresca Azeitão. Iniciada em 1560, demonstra uma clara influência “*Italiana*” e apresenta afinidades com a génese e evolução do “*modelo francês*” (Tavares, 2007, p. 121-123), nomeadamente com a inserção de uma galeria no programa interior. Mas é sem duvida a circulação da ilustração nos manuais e catálogos de arquitetura, que introduz novos modelos na Europa. A morfologia aplicada à planta em análise, é um resultado desta assimilação. Como exemplo, veja-se a gravura de Jean Marot (1686) de “*L’Hôtel de La Vrillière*” (Fig. 4) de François Mansart, presente no catálogo *Grand Marot* sobre “*L’Architecture françoise*” exemplo paradigmático da evolução do modelo “*à francesa*” (Lemerle, 2013, p.109-133).

A diferença entre a distribuição interior representada neste plano nobre e o modelo francês, deve-se naturalmente a uma adaptação do arquétipo aos propósitos do encomendador e da sua cultura arquitectónica. Neste sentido, a disposição da galeria ao centro do plano nobre, corresponde à afirmação de uma intervenção num cânone, e constitui assim um gesto de expressão plástica na espacialidade arquitectónica.

## 3. ANÁLISE DO DESENHO

A análise do documento revela-nos uma planta de arquitetura que ocupa quase a totalidade do papel (584 X 420 mm). O traçado regulador é realizado a lápis com recurso “*a régua e esquadro*”, e definido a tinta. Esta marcação define as paredes exteriores e interiores, clarificadas na representação da dimensão necessária à sua construção, uma vez

sobre esta planta e a sua possível localização.

<sup>4</sup> A arquitetura Francesa e as residências particulares.

<sup>5</sup> Definição completa de arquitetura civil.

que as espessuras reproduzidas na planificação de uma construção, transportam uma linguagem de regras construtivas, que neste caso nos indicam tratar-se de um piso elevado a vários metros de altura. O desenho é claro quanto à atribuição da função das divisões que identifica em legenda (C, D, F, G, H, I e L), e expressa fortemente a simetria do piso a que se refere, distribuído axialmente à volta de uma praça quadrangular. Existem três lareiras no corpo central que estão apagadas ou antes que o desenhador tentou apagar, revelando mais uma vez esta intenção bem clara da simetria no projecto. A perfeição desta simetria estende-se à distribuição das divisões, escadas principais e escadas secundárias e às indicações de lareiras a aplicar no edifício. Esta intenção escrita na legenda P - *"Chiminèz p.<sup>a</sup> todas as Cazas, assim dos amos como de todos os Criados q servirem e morarem das portas adentro com suas famílias q tiverem serventia pella parte da rua"*, esclarece o conforto que o encomendador pretende para este edifício, em sintonia com os conselhos de Louis Savot <sup>6</sup>. O desenho sugere uma morfologia da volumetria exterior, semelhante à do Palácio Almada ao Rossio (Fig. 5) na representação a ponteados de uma entrada axial, que reforça em legenda (Q) *"Linhas a pontos q denotão os arcos do postigo que desemboca na rua do Carvalho e sustentam a sala que olha para a praça e a galeria"*. Na referencia (O), *"Escada q dece ao quarto das moças e às cozinhas q fiquão de baixo do quarto das moças"*, esclarece o volume espacial por baixo do piso nobre. Trata-se de um piso térreo (onde está situada a cozinha) e um piso intermédio também designado por primeiros mezaninos<sup>7</sup>. Dados que são coincidentes com a espessura das paredes exteriores.

<sup>6</sup> Savot, faz um paralelismo entre uma residência confortável e o corpo humano, demonstrando que os cuidados a ter num edifício podem entender-se no funcionamento do nosso corpo, assim o conforto da temperatura desejável no interior de uma residência deverá ser para a totalidade dos espaços e em harmonia com a sua função (Savot, 1624).

<sup>7</sup> Sobre a organização espacial de uma habitação nobre no século XVIII, veja-se: Carita, Helder, 2014, *As tipologias de casa nobre no tratado de Carvalho Negreiros*, in III Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas: Espaço, Memória e Representação, Rio de Janeiro.

## 4. ANÁLISE DO MODELO DIGITAL

O modelo digital desenhado em sobreposição ao documento referenciado com a escala gráfica deste, demonstrou que o sistema de medidas usado no risco deste documento corresponde ao sistema craveiro português<sup>8</sup>. Assim, as unidades de medidas que delimitam a estrutura do edifício como, os cunhais, as espessuras das paredes exteriores e interiores, bem como o dimensionamento das divisões e dos vãos, são as que estão referenciadas no *"petitpé"*: *"Vara, meia vara e palmos"*. Através deste modelo digital foi possível verificar a inteira compatibilidade do modelo desenhado com as unidades de medida: vara (1,10m); meia vara (0,55m), palmo (0,22m), e ainda o 1/2 palmo (0,11m). A respeito do volume do conjunto, importa definir que se trata de um edifício inscrito num retângulo de 50 por 60m (aproximadamente 45 varas e 1/2 por 47 varas 1/5), o que confirma a dimensão atribuída ao edifício de "grandes proporções". As paredes mestras têm uma vara e meia (1,65m) de espessura e o reforço de 1/2 palmo (11cm) na cantaria dos cunhais (Fig. 6). Esta dimensão, informam-nos que este piso situa-se vários metros acima do piso térreo, em concordância com os dados analisados. O conjunto do desenho interior, revela igualmente uma exatidão na concordância entre o sistema craveiro e as espessuras das paredes, numa adequação à sua localização e função. No nosso entender, estas diferentes medidas comunicam ao construtor a técnica construtiva aplicada a cada uma das espessuras, e por conseguinte, uma forma de calcular, quantidades de materiais a aplicar, assim como o tempo necessário à sua construção e os respectivos custos. Presumimos assim que a simplicidade presente do desenho, revela uma normalização teórica com aplicações práticas. O modelo digital desenhado sobre esta planta, demonstrou ainda que as escadas principais e secundárias, correspondem a uma representação morfológica, em contraponto com a exatidão do desenho em toda a estrutura espacial. Assim subentende-se que esta parte do desenho, não constitui informação precisa quanto à sua excitabilidade, mas antes um esclarecimento quanto à morfologia das escadas.

<sup>8</sup> Sobre o uso deste sistema de medidas em Portugal veja-se: Marques, A. H. de Oliveira, 1968, *"Pesos e Medidas"*, in: Joel SERRÃO (dir.) - *Dicionário de História de Portugal*, Lisboa, Iniciativas editoriais, vol. III, p. 369-374.

## 5. LOCALIZAÇÃO

O cruzamento entre o desenho digital e as duas imagens da malha do Bairro Alto, com igual escala, demonstraram que a planta deste edifício nobre, não é compatível com o espaço físico do Palácio do Cunhal das Bolas (Fig. 7). No caso do Palácio dos Condes de Soure, verificamos que a dimensão do edifício é compatível com o espaço disponível no referido lote (Fig. 8) e no qual ainda hoje são visíveis os detalhes de uma caixa de escada, numa zona correspondente à da planta, quando cruzada digitalmente com o quarteirão. Para esta correspondência ser confirmada é necessário interpretar a notícia expressa na legenda (Q), em que o os “..os arcos do postigo...desemboca na rua do Carvalho...” e entender que o termo “desemboca” corresponde - um alinhamento com a rua do Carvalho. A interpretação que fazemos desta notícia, é que o termo desemboca<sup>9</sup>, corresponde nesta descrição, à intersecção imediata com a rua do Carvalho. Por outro lado, o documento apresenta uma outra notícia que nos parece importante. Na extremidade oposta à fachada principal, identifica em (N), uma “ *Caza pequena q olha p<sup>a</sup> a rua* “, o que sugere a situação do edifício entre duas ruas, eventualmente um quarteirão, a julgar pelo desenho ritmado e simétrico conjunto dos alçados. A análise leva-nos a considerar como um possível sítio, o quarteirão onde se situa o Palácio dos Condes de Ficalho (Fig. 9). O cruzamento digital em escala, entre o palácio, o quarteirão e fachada para a atual rua Luz Soriano, demonstra que seria possível inserir este modelo, mas não na totalidade pois uma parte dos corpos laterais extravasam a medida deste (fig. 10).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS E REFLEXÕES A PROLONGAR

O documento analisado é detentor de um conjunto de informações expressas que transmitem a cultura arquitectónica dos seus intervenientes: encomendador, autor e mestres de obras. Por isso este documento, reúne um diálogo entre o desenho, a descrição em legenda e o que é omitido no silêncio

desta correlação em que o objectivo final sugere a construção de um edifício de grandes dimensões.

Sobre a leitura que apresentamos das indicações no documento, em desenho e texto, o edifício pertencente a esta planta teria uma aparência exterior, entre o Palácio Almada (Fig. 5) e a morfologia exterior do “*L'Hôtel de La Vrillière*” (Fig. 4). Esta adopção de uma morfologia francesa adaptada a uma morfologia nacional é reveladora dos conhecimentos e intenções tanto de quem encomenda como de quem sugere. Um facto é que esta opção é levada com grande vigor, visível na distribuição interior, de que é exemplo a colocação da galeria ao centro do conjunto. O documento apresenta algumas incongruências, de que são exemplo os dois apartamentos com alcova, ou as duas escadas. Este tipo de distribuição, só faria sentido numa residência Real, e julgamos que o edifício não tem proporção adequada nem o conjunto de divisões necessárias a essa formulação espacial. Salientamos porém que a aplicação de duas escadas principais revelam-nos a importância do edifício e a monumentalidade necessária à sua representatividade.

A sugestão de uma nova localização para este edifício apresenta duas lacunas, o facto de os corpos laterais excederem o limite da largura do quarteirão e a falta de uma travessa (paralela à travessa dos Fiéis de Deus) que desse espaço exterior aos vãos desse corpo. Ainda assim pareceu-nos útil, apresentar esta proposta, que ao ser desmentida, corresponde a um progresso da investigação deste documento.

Será esta planta uma intenção de ampliação de um palácio existente ou de construção de um novo edifício no quarteirão onde se situa hoje o Palácio dos Condes de Ficalho? Poderiam os Condes da Ericeira querer erguer um edifício cuja monumentalidade albergasse os interesses culturais de quatro gerações na presença das academias que tanto elevaram e por ultimo, será este desenho uma troca de impressões entre um construtor e o seu cliente? não sabemos!

Sabemos que este documento, pela forma rigorosa com que está desenhado, representa um conjunto de práticas construtivas, presentes na edificação de palácios em Lisboa. Consecutivamente, as informações expressas na organização do programa de distribuição deste modelo, transportam elementos úteis à análise da tradição construtiva na Cultura Arquitectónica Portuguesa entre os séculos XVII e XVIII.

<sup>9</sup> “(...) desemboca o rio no mar (...)” in: Bluteau, Raphael, 1713, *Vocabulario portuguez e latino*, Coimbra, Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, Vol. 3 p. 125-126.



## BIBLIOGRAFIA

ARNAU, Joaquín, 2000, *72 voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Madrid, Celeste ediciones

ARNHEIM, Rudolf, 2001, *La forma visual de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili,

BLUTEAU, Raphael, 1713, *Vocabulario portuguez e latino*, Coimbra, Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, Vol. 3

CARITA, Helder, 1994, *Bairro Alto, Tipologias e Modos Arquitectónicos*, Lisboa, CML

CARITA, Helder, 2014, *As tipologias de casa nobre no tratado de Carvalho Negreiros*, in: III Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas: Espaço, Memória e Representação, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa

CARITA, Helder, 2015, *A Casa Senhorial Em Portugal, Modelos, Tipologias, Programas Interiores e Equipamento*, Lisboa, Leya

CARVALHO, Aires de, *Catálogo da colecção de desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

CASTELO-BRANCO, Fernando, 1990, *Lisboa seiscentista*, Lisboa, Livros Horizonte

CASTILHO, Julio, 1954, *Lisboa antiga*, Volume I, Lisboa, Oficinas gráficas da C.M.L.

CIDADE, Hernâni, 1965, in: *Dicionário de História de Portugal*, Dir. Joel Serrão, volume II

HEARN, Fil, 2006, *Ideas que han configurado edificios*, Barcelona, Gustavo Gili

LEMERLE, Frédérique. 2013, *L'émergence de l'hôtel particulier à Paris: Entre ostentation et intimité* In: *Marquer la ville: Signes, traces, empreintes du pouvoir (xiii<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle)* [em linha].

Paris-Rome: Publications de la Sorbonne (gerado a 30 de Abril 2016). Disponível na Internet: <<http://books.openedition.org/psorbonne/3275>>. ISBN: 9782859449308.

MARQUES, A. H. de Oliveira, 1968, “Pesos e Medidas”, in: Joel SERRÃO (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, Lisboa, Iniciativas editoriais, vol. III, p. 369-374.

MORALES, José Ricardo, 1999, *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de, 2013, *La Architecture A La Francaise*, Paris, edition Picard.

SAVOT, Louis, 1624, *L'Architecture françoise des bastimens particuliers*.

STURM, Leonhard Christoph, 1708, *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst*.

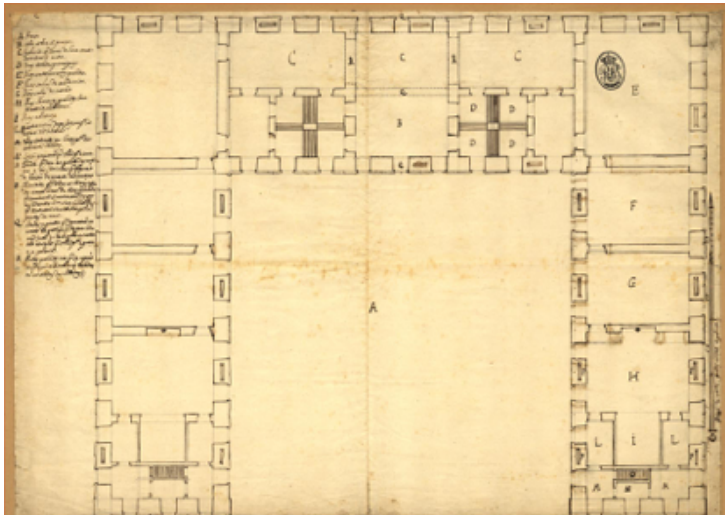
TAVARES, Domingos, 2002, *Miguel Ângelo, a aprendizagem da arquitetura*, Porto, Dafne Editora.

TAVARES, Domingos, 2004, *Philibert Delorme, profissão de arquitecto*, Porto, Dafne Editora.

TAVARES, Domingos, 2007, *António Rodrigues, renascimento em portugal*, Porto, Dafne Editora.

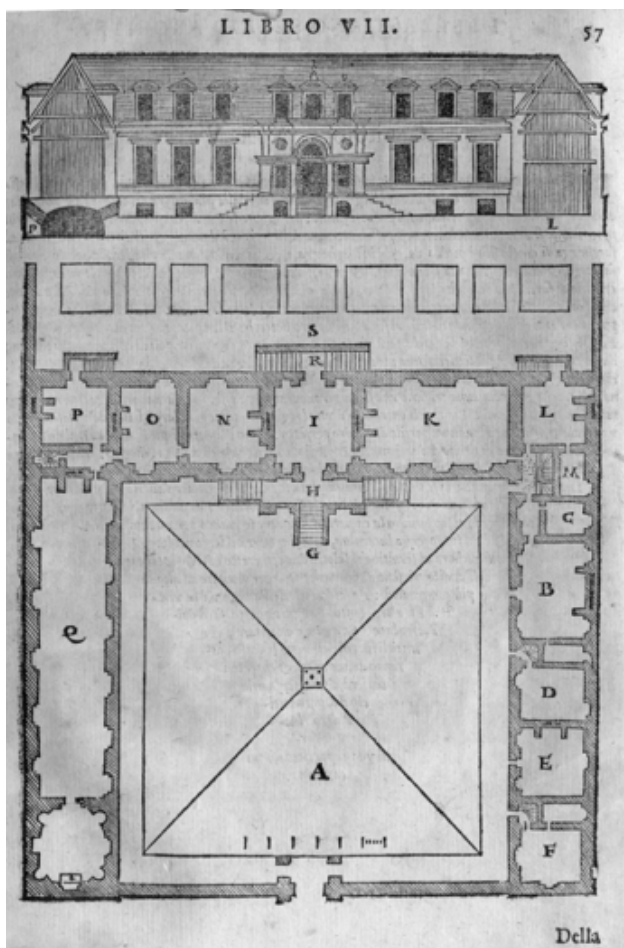
**FIGURA 1**

Plano nobre de um edifício que “desemboca na rua do carvalho”. Biblioteca Nacional de Portugal, Iconografia, cota: D. 148 A



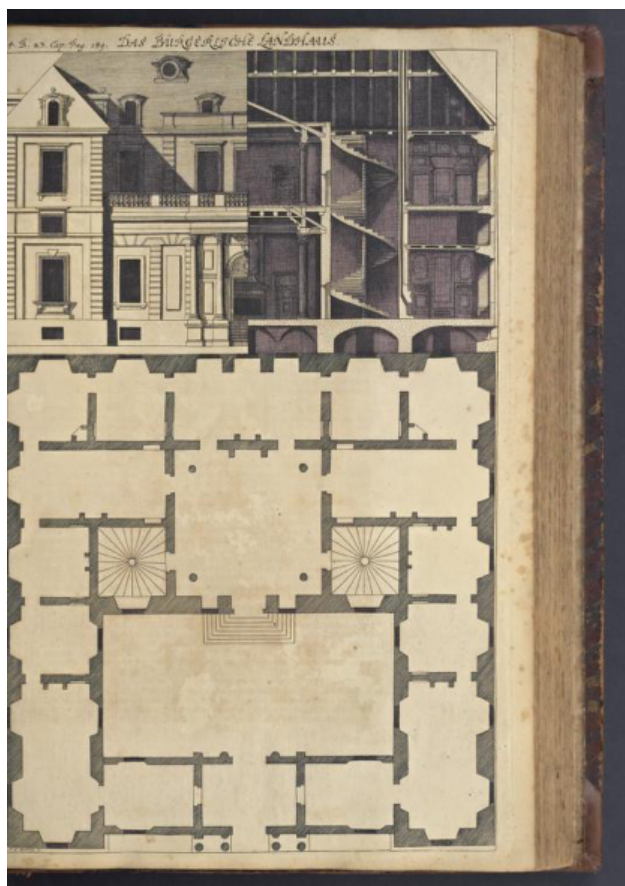
**Legenda:**

A. Praça – B. Sala sobre a praça – C. Galeria q corre de hua antecamera à outra. – D. Duas escadas principaes. – E. Duas antecameras grandes. – F. Duas salas de audiência. – G. Duas salas de estrado. – H. Duas camaras grandes com Oratório e Alcova. – I. Duas alcovas. – L. Quatro cazas de passagem p<sup>a</sup> ir detraz da alcova. – M. 4 retretes ou Cazas p<sup>a</sup> dormirem Criadas. – N. Caza pequena q olha p<sup>a</sup> a rua. – O. Escada q dece ao quarto das moças e às cozinhas q fiquão de baixo do quarto das moças – P. Chiminez p<sup>a</sup> todas as Cazas, assim dos amos como de todos os Criados q servirem e morarem das portas adentro com suas familias q tiverem serventia pella parte da rua. – Q. Linhas a pontos q denotão os arcos do postigo que desemboca na rua do Carvalho e sustentam a sala que olha para a praça e a galeria. – R. Portas grandes em que se apeão os q quizer~e subir as Escadas, ou entradas das liteiras &. – Petitpé. varas, meias varas e palmos



**FIGURA 2**

Ilustração do projeto de Sebastiano Sèrlio para o Grand Ferrare. in : LEMERLE, Frédérique. L'émergence de l'hôtel particulier à Paris : Entre ostentation et intimité; Illustration. 1; (Settimo libro, Francfort, 1575 ; repris dans Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serbio bolognese, Venise, presso Francesco de' Franceschi senese, 1584, p. 57). Tours, C ESR, SR 18A. Cliché CESR, in: <http://books.openedition.org/psorbonne/docannexe/image/3275/img-1-small700>

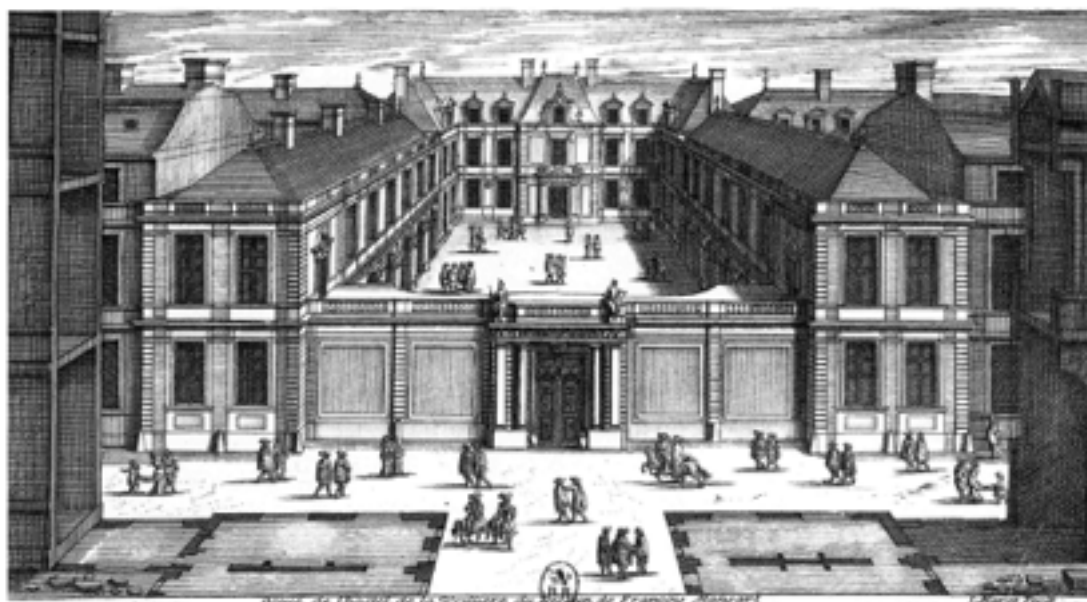


**FIGURA 3**

Modelo de palácio urbano “à francesa”, Goldmann, Nikolaus (1611-1665), *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst*; ed. Sturm, Leonhard Christoph (1669-1719); p. 324, Alemanha, 1708. In: [https://archive.org/details/gri\\_33125010570915](https://archive.org/details/gri_33125010570915)

**FIGURA 4**

Fig.4 Gravura de l'Hôtel de La Vrillière in : LEMERLE, Frédérique. L'émergence de l'hôtel particulier à Paris : Entre ostentation et intimité; Illustration 4; (F. Mansart, vue de l'hôtel de La Vrillière gravée par Jean Marot). Recueil dit le « Grand Marot », Tours, collection particulière, in: <http://books.openedition.org/psorbonne/docannexe/image/3275/img-4.jpg>





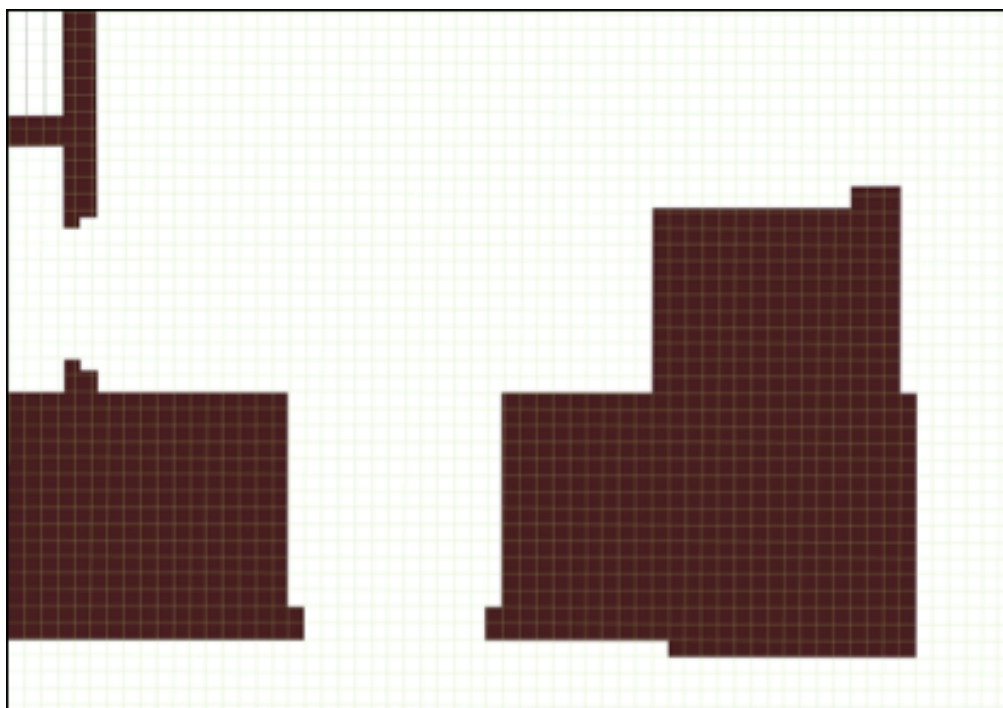
**FIGURA 5**

Palácio Almada, inícios do século XX. (Fonte: <http://lisboahojeontem.blogspot.pt/2012/11/palacio-da-independencia.html>).



**FIGURA 6**

Imagem do modelo digital em cruzamento com uma malha reticular ortogonal de 1/2 palmo (0,11m).





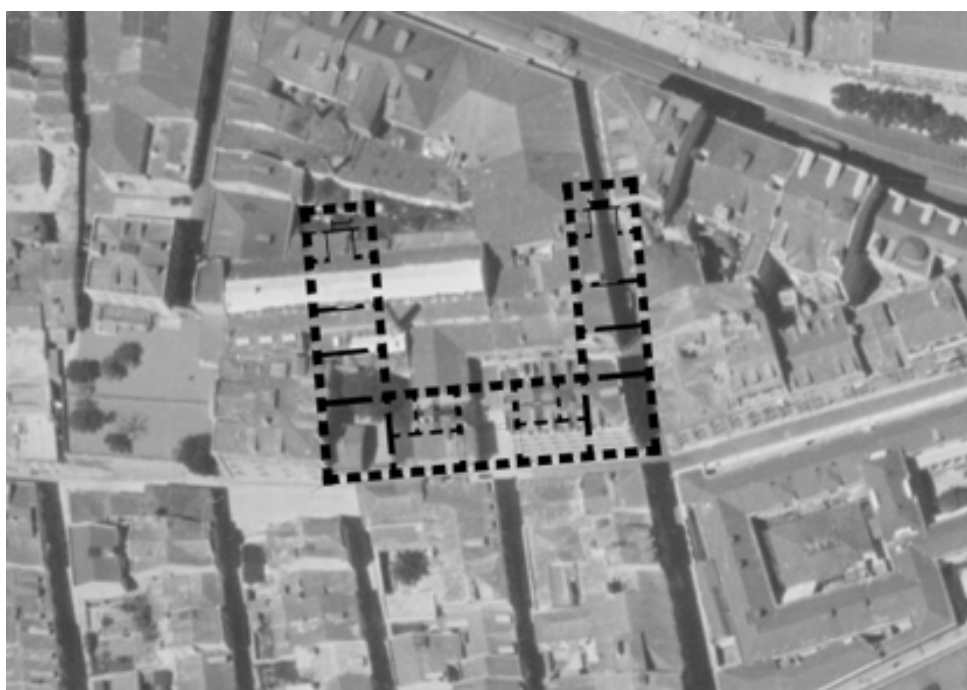
**FIGURA 7**

Imagem com o cruzamento digital entre a fotografia aérea do Bairro Alto em 1947 (Fonte: Direção Geral do Território ) e a planta em análise, no espaço físico do Palácio do Cunhal das Bolas demarcado na mancha de traços oblíquos.



**FIGURA 8**

Imagem com o cruzamento entre a fotografia aérea do Bairro Alto em 1947 (Fonte: Direção Geral do Território ) e a planta em análise com o lote onde se situava o Palácio dos Condes de Soure.

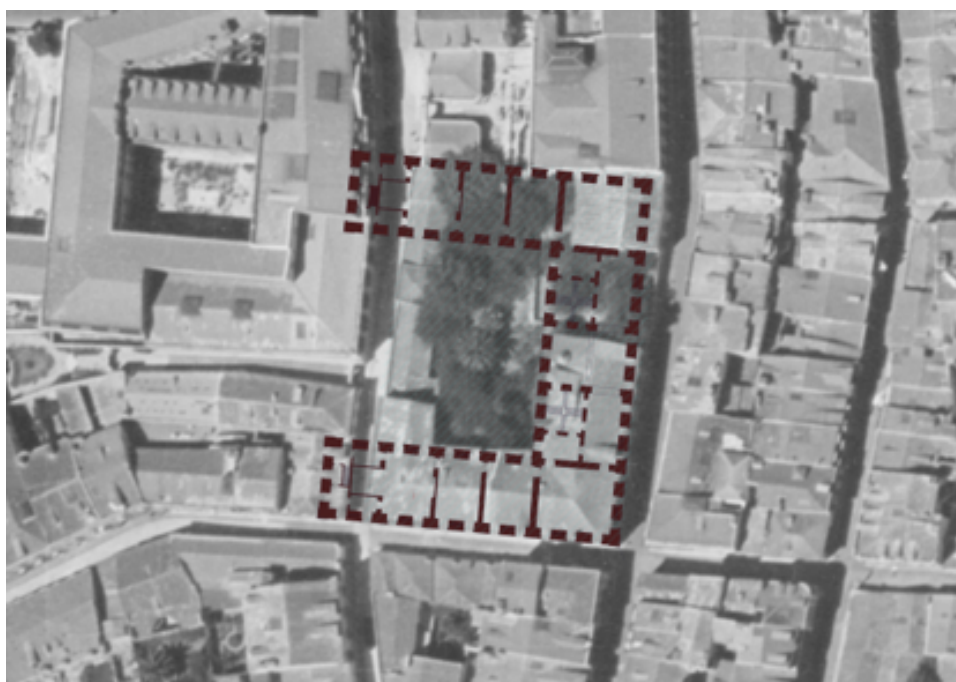




**FIGURA 9**  
Palácio dos Condes de Ficalho ao Bairro Alto. Fachada para a rua Luz Soriano, antiga rua do Carvalho.

**FIGURA 10**

Imagem com o cruzamento digital entre a fotografia aérea do Bairro Alto em 1947 (Fonte: Direção Geral do Território) e a planta em análise, no espaço físico do lote (do Palácio dos Condes de Ficalho) demarcado na mancha de traços oblíquos.



## A IMAGEM FRAGMENTÁRIA BENJAMINIANA DE BAUDELAIRE APLICADA A LISBOA DE RESSANO GARCIA COMO SIMILITUDE IMAGINÁRIA DE PARIS, CAPITAL DO SÉCULO XIX

Carlos Rosado

Paula André

### RESUMO

O presente artigo é composto de fragmentos históricos colocados em confronto e pretende ser um ensaio paralelo da investigação sistémica de Lisboa por Paris pela escolha da obra de Walter Benjamin, *Le livre des Passages* (*The Passagenwerk* ou *Arcades Project*) – uma obra, e um autor que abrem o debate norteador que ambiciona ser a reprodução de um contexto urbano: “Et le passage est l’architecture la plus importante du XIXe siècle” (BENJAMIN, 2009, p.832). O corpo do confronto iniciar-se-á no l’exposé de 1935 intitulado *Paris, capitale du XIXe siècle* e consequentemente na sua consciência evolutiva com edição no *Zeitschrift für Sozialforschung* em 1936 sob a chancela francesa de *L’Oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée* – Fig. 1. O interesse centra-se na possibilidade conceitual de se estar em permanente construção e inconclusão – tal como na obra de Benjamin. Charles Baudelaire é proposto como um modelo-miniatura em *Les Passages* e neste escrito assume-se como uma personagem convidada. Será a partir dele que se fará o confronto em espelho pela interpretação do poema *Le Cygne* incluído no *Tableaux Parisiens* na secção de *Les Fleurs du mal* – “Le vieux Paris n’est plus la forme d’une ville (...)” – “Paris change ! mais rien dans ma mélancolie\ N’a bougé !” e da análise do frontespício de Félicien Rops para o poema *Les Épaves* referenciados por Benjamin. As perculsivas interpretações melancólicas e alegóricas dos fragmentos baudelairianos, impulsionarão a abordagem a Ressano Garcia pelas ligações que teve com Paris e pela implantação do projecto de expansão de Lisboa, que conjuntamente a Eça, leia-se de Queirós, estarão no outro lado do espelho. Fragmento a fragmento é construído o ensaio numa rede de conceitos operativos que movem a investigação e confrontam duas cidades tão ligadas e distantes.

**Palavras-Chave:** *Baudelaire, Benjamin, Paris, Lisboa, Ressano Garcia.*

Como se deverá olhar para Lisboa pelos olhos de Benjamin que descreveu Paris como capital do século XIX usando Baudelaire como modelo? Poderá ser pela propagação de um modelo-ensaio de similitude imaginária assente em Ressano Garcia que conheceu a realidade das duas cidades? Pôr no seu devido tom, ou seja, perfumar a investigação como uma das sonatas da semi-ópera de Purcell – Fig. 2 levar-nos-á a uma abordagem composta de ecos históricos que pesquisam ser um acto fragmentário da indagação sistémica de Lisboa por Paris.

### [ÉCHO I]

#### [Premières notes]

#### A

“L’histoire est comme Janus, elle a deux visages:

qu’elle regarde le passé ou le present, elle voit les mêmes choses”

MAXIME DU CAMP, *Paris*, VI, p.315 – Fig. 3.

Introduction – Exposé de 1939: *Paris, capitale du XIXe siècle* (BENJAMIN, 2009, p.47)

## B

“Avenue des Champs-Élysées,

entre les hôtels modernes aux noms anglo-saxons,

on vient d'ouvrir des arcades et le tout dernier passage parisien est né” – Fig. 4.

Premiers projects – Passages (BENJAMIN, 2009, p.867)

Walter Benjamin,

Paris, capitale du XIXe siècle

Le livre des Passages

Recuperar o passado à luz do presente pela natureza dos pensamentos e textos ubíquos de Benjamin levá-lo-á a ser incluído como matriz filosófica e material de história do século XIX. Uma metodologia em progresso como elemento de localização, fixar-nos-á no exposé benjaminiano pelo modo analógico de pensar, suportado por múltiplos ecos e actos em construção e retomos ao ponto de partida. O l'exposé de 1935 intitulado Paris, capitale du XIXe siècle dá-nos um esboço de temas e de matérias que entendeu abordar. O esquematismo histórico que deveria orientar a construção do XIXe siècle, a partir da obra de Les Passages, que Rolf Tiedemann descreve como sendo, “[...] qu'une philosophie matérielle de l'histoire du XIXe siècle” (TIEDEMANN, 2009, [p.9]) foi conhecido ao mesmo tempo que o l'exposé. O ensaio L'Oeuvre d'art à l'ère de sa productivité technique (1935-1936), esclarece em primeiro plano a metodologia, mesmo se, do ponto de vista das matérias estudadas, não existam registos em Les Passages visto que trata de fenómenos do século XX e não do século XIX. Aqui interpreta e indica onde no presente se situa: “Il s'agit cette fois d'indiquer où dans le présent se situe le lieu exact auquel ma construction historique se rapportera comme à son point de fluite” (BENJAMIN, 2011, p.158). Le livre des Passages (The Passagenwerk ou Arcades Project) ocupa Benjamin entre 1927 e 1940 (data da sua morte) como uma obra inacabada na forma de manuscritos que abrem inúmeras possibilidades conceituais que o próprio dizia estar em permanente construção e inconclusão. Podemos informar essa interpretação cruzando o propósito de Baudelaire – Fig. 5 pelas palavras de Tiedemann: “Tandis que l'important

travail, lui aussi fragmentaire, sur Baudelaire, qui fut entrepris entre 1937 et 1939, doit être considéré comme un «modèle miniature » des Passages, [...]” (TIEDEMANN, 2009, [p.11]). Na opinião deste editor alemão, um estudo aprofundado de Les Passages deve ter em consideração o ensaio de L'Oeuvre d'art, os textos consagrados a Baudelaire e as teses «Sur le concept d'histoire», devendo ter igualmente presente, que apesar de autónomos, estes representam simplesmente a preparação ou o seu resultado. Segundo Tiedemann, “Benjamin voulait réunir les matériaux et la théorie, les citations et l'interprétation dans une constellation inédite, comparée à toutes les formes de présentation ordinaires” (TIEDEMANN, 2009, p.12). Desta forma num dos seus escritos, Le Paris du Second Empire chez Baudelaire de 1938, composto pelas três partes: La Bohème, Le Flâneur, La Modernité, deveriam entrar na construção do modelo em miniatura de Paris, capitale du XIXe siècle. Baudelaire assume ser em Benjamin um pensador-modelo como um dos seus principais heróis da modernidade e consequentemente da sua análise fragmentária e da construção filosófica que é publicitada pela primeira vez na tradução francesa de Jean Lacoste sob o título Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. A modernidade em Baudelaire significa segundo as suas próprias palavras, “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p.24). A abordagem a este novo-território baudelaireano como homem-modelo parisiense é citado no Tableaux parisiens: “Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville\ Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)” (BENJAMIN, 2011, p.305; LAVEDAN, 1953, p.165) – Fig. 6. Este homem da modernidade estética do qual Benjamin se apropriou define o seu conceito-classe com evidências alegóricas de aspectos plurais que ilustram Paris pelas atitudes de suas personagens. Arazão do verdadeiro no modelo é a sua verificação, assim sendo, propor-se-á a seguinte prerrogativa: se dissecar é predizer, a angústia a incerteza, o optimismo a conquista, o modelo é a proposta, – a proposta é o homem, Baudelaire é a proposta.



[Écho II]

[Baudelaire]

l'origine et le déclin...

Segundo a introdução de Paul Valéry em *Les Fleurs du Mal* (1926) de Charles Baudelaire: “Le problème de Baudelaire ... devait ... se poser ainsi: “être un grand poète, mais n’être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset”. Je ne dit pas que ce propos fût concient, mais il était nécessairement en Baudelaire, - et même essentiellement Baudelaire. Il était sa raison d’Être...” (VALÉRY, 2009, p.247). Nos aspectos metodológicos, Benjamin refere que as imagens dialécticas são símbolos de desejo: “elles se présentent, en même temps que la chose même, l’origine et le déclin de celle-ci” (BENJAMIN, 2009, p.896). Baudelaire em *Les Fleurs du Mal*, revela um projecto poético que extrai a beleza do mal transfigurado pelo trabalho poético da experiência dolorosa da alma humana cercada por infortúnios de existência necessária e necessariamente humana, um ponto de partida e simultaneamente de chegada.

[Écho III]

[Baudelaire]

et le vieux Paris...

I

(1/7)

“Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L’immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,”

(2/7)

“A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville  
Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel)”  
(...)

[Écho IV]

[Baudelaire]

Paris change ! ...

II

(1/6)

“Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N’a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs”

(2/6)

“Aussi devant ce Louvre une image m’opprime :  
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
Comme les exilés, ridicule et sublime  
Et rongé d’un désir sans trêve ! et puis à vous, (...)”

Le Cygne,

Tableaux parisiens, *Les Fleurs du Mal*,

Charles Baudelaire

Os fragmentos descritos à imagem de *Le Cygne* – Fig. 7 predizem *Les Épaves* para impulsionar Ressano Garcia – o poema em espelho dedicado a Victor Hugo aquando do seu exílio, situado na secção *Tableaux Parisiens* compõe-se de dez poemas em *Les Fleurs du Mal*. Baudelaire faz uso da sua imaginação, memórias e referências literárias para descrever a cidade que estava transformada por Haussmann a pedido de Napoleão III, na sua habitação e circulação como aquela que se constrói de novo, rompe e destrói: «A velha Paris compreendia 384 quilómetros de ruas no centro e 355 nos subúrbios; ele abre, no centro, 95 quilómetros de ruas novas (suprimindo 49) e, na periferia, 70 quilómetros (suprimindo 5)» (BENEVOLO, 1998, p.98). Neste poema alegórico prevalecem escritos em duas partes, treze quadras alexandrinas em duas partes, 7 e 6, numa métrica clássica francesa, em rimas cruzadas (alternância entre as masculinas e femininas) e

uma estrutura em que os mesmos elementos são retomados de forma inversa – começa e termina com Andromaque – (nome dado á tragédia de cinco actos escrita por Jean Racine em 1667 que assenta numa intriga amorosa de sentido único). Andromaque representa a viúva de Hector (herói morto na guerra de Tróia), cativa de Pyrrhus e mãe de Astyanax, princesa de Tróia. No quadro crítico e temporal de Benjamin por Baudelaire, colocar-nos-emos numa posição de dupla leitura alegórica de memória e circunscrição de um eixo em espelho de Baudelaire a Ressano Garcia – Fig. 8 por Eça de Queirós e Benjamin.

### [Écho V]

#### [De Baudelaire]

a Lisboa...

Frontispice des «Épaves», (1866) – Frontispício dos Destroços {tradução livre} – Fig. 9. Visão alegórica - explicação na pessoa de Félicien Rops:

“Sous le Pommier fatal, dont le tronc-squelette rappelle la déchéance de la race humaine, s'épanouissent les Sept Péchés Capitaux, figurés par des plantes aux formes et aux attitudes symboliques. Le Serpent, enroulé au bassin du squelette, rampe vers ces Fleurs du Mal, parmi lesquelles se vautre le Pégase macabre, qui ne doit se réveiller, avec ses chevaucheurs, que dans la vallée de Josaphat.

Cependant une Chimère noire enlève au delà des airs le médaillon du poète, autour duquel des Anges et des Chérubins font retentir le Gloria in excelsis !

L'Autruche en camée, qui avale un fer à cheval, au premier plan de la composition, est l'emblème de la Vertu, se faisant un devoir de se nourrir des aliments les plus révoltants : VIRTUS DURISSIMA COQUIT” (BAUDELAIRE, 1866, p.3).

Baudelaire descreve a gravura como uma alegoria complexa: “Il présente une allégorie complexe – Project d'une eau-forte de Bracquemond comme frontispice des Fleur du mal” (BENJAMIN, 2009, p.272). Baudelaire é descrito por Benjamin como “[2] - Le génie de Baudelaire qui trouve sa nourriture

dans la mélancolie est un génie allégorique. «Tout pour moi devient allégorie.» Avec Baudelaire Paris deviens pour la première fois object de la poésie lyrique” (BENJAMIN, 2009, p.909), - um olhar de um homem que se sente estranho, “c'est le regard du flâneur dont le monde d'existence dissimule dans un nimbe apaisant la détresse future de l'habitant des grandes villes”, “et la foule est sa vraie patrie” (BENJAMIN, 2009, p.910). Da multidão para os destroços pela alegoria do cisne no espelho da melancolia da ressurreição dos mortos, “O rei D. José morreu no dia 24 de Fevereiro de 1777 e logo o marquês de Pombal soube, pela boca do cardeal da Cunha, que «nada ali já tinha que fazer». Ali, quer dizer na Corte – na Lisboa que fizera renascer das ruínas do Terramoto, no País inteiro que procurava reformar, modernizar...” (FRANÇA, 1990, Vol. I, p.23).

### [Écho VI]

#### [Eça de Queirós]

e Os Maias...

Lisboa do século XIX é finalmente cosmopolita e de figurino parisiense que olhava e admirava os horizontes de Paris, “Subitamente Ega parou:

- Ora aí tens tu essa Avenida! Hein?... Já não é mau! Num claro espaço rasgado, onde Carlos deixara o Passeio Publico pacato e frondoso - um obelisco, com borões de bronze no pedestal, erguia um traço cor de açúcar na vibração fina da luz de inverno: e os largos globos dos candeeiros que o cercavam, batidos do sol, brilhavam, transparentes e rutilantes, como grandes bolas de sabão suspensas no ar” (QUEIRÓS, 1888, p.508). A similitude de Lisboa por Paris – Fig. 10 imaginada como uma «Lanterne mágica» de Marcel Schneider - peça curiosa, objecto do século XIX, aparelho que projecta sobre um écran, - sonho ou fantasma (?), será uma forma de olhar as imagens fragmentárias pela música das palavras, indo para além da realidade no confronto das personagens.

## [Écho VII]

[Benjamin]

et Les Passages...

- “Les passages: des immeubles, des galeries qui n’ont pas de face extérieure. Comme le rêve” (BENJAMIN, 2009, p.836). A passagem como artefacto arquitectónico mais importante do século XIX: - “Voilà tout ce qu’est le passage à nos yeux”: - “La rue comme intérieur / Le salon / Le renversement dialectique / Le dernier refuge de la marchandise” (BENJAMIN, 2009, p.832). O desabamento da dialéctica é para Benjamin como um processo de pensamento que toma consciência de si mesmo – “Ce pouvoir étrange de distiller le present comme essence la plus intime de l’Autrefois est ce qui donne au nom, pour les vrais voyageurs, son pouvoir excitant et mystérieux” (BENJAMIN, 2009, p.832), - como Choiseul (1825-27), uma passagem operativa de 190 metros entre a rua des Petits-Champs ao sul e a rua Saint-Augustin ao norte – Fig. 11, acolhia entre outros, o número 23 com a boutique des poètes Parnassiens, a poesia e os poetas que vai buscar o nome à colecção de Le Parnasse contemporain – uma reacção ao lirismo e aos sentimentos do romantismo com publicação entre 1866 e 1876.

## [Écho VIII]

[Modelos]

Les Champs-Élysées e a Avenida...

### A

Segundo Bernard Lepetit, Paris como modelo de capital na europa oitocentista, relaciona-se com o modelo de uma capital presente na obra La métropole ou de l’établissement des villes capitales (1682) do engenheiro protestante Alexandre Le Maître (LEPETIT, 2001, p.41), tomando o conceito de população, da obra Delle cause della grandezza e magnificenza della città (1588) do jesuíta Giovanni Botero, e segundo Antoine Picon relaciona-se com a racionalidade dos engenheiros Eugène Belgrand e Jean-Charles Alphand na génese do fazer

cidade Haussmaniano (PICON, 2001, p.65). Essa referência e essa capacidade de se transformar em modelo, e particularmente a Avenue des Champs-Élysées, irá contaminar como uma afinidade electiva a Lisboa oitocentista com o rasgar da Avenida da Liberdade, que na sua tradição urbanística fora também ela capital aferidora e exportadora de modelos, e que terá como agente central o engenheiro Frederico Ressano Garcia formado na École Imperial des Ponts et Chaussées de Paris. O jornal de humor político O António Maria editado e redigido por Rafael Bordalo Pinheiro, publicava uma expressiva gravura das obras do rasgar desse novo boulevard de Lisboa (iniciadas a 24 de Agosto de 1879), apresentando o presidente da Câmara Rosa Araújo com um camartelo demolidor – Fig. 12, e o escritor Ramalho Ortigão em As Farpas alertava para os perigos de “bulevardismos”. A identidade imagética de Paris progressista está presente na obra de Walter Benjamin como uma nostalgia culturalista: “[Haussmann] realizou sua transformação da imagem da cidade de Paris com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades os meios de arrasá-las! Que imagens do provir já não evocam! – Os trabalhos de Haussmann haviam chegado ao ponto culminante; bairros inteiros eram destruídos” (BENJAMIN, 2004, p.84).

Lisboa como Paris?

### B

Como olhar? - O progresso da capital está associado à ruptura provocada pela reprodução técnica e mecânica da fotografia abordado por W. Benjamin (A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica), transformando e acelerando os discursos e as dinâmicas das imagens das cidades, tendo como consequência uma transformação do nosso modo de ver e estar nas cidades, por via dessa dimensão de documento, de estética e de divulgação que a fotografia assume. Como refere Ana Franco “convicto de que a linguagem é o lugar em que a verdade pode ser construída, Benjamin considera a história um processo de leitura e escrita que actualiza o tempo histórico como o agora (Jetztzeit) de uma cognoscibilidade. Ele é o tempo da verdade

que ofusca com seu brilho, esconde e revela no mesmo instante da apresentação (Darstellung) de uma ideia” (FRANCO, 2010, p.20). A análise do processo e da construção de narração de uma realidade através do uso privilegiado da fotografia revela o processo de construção de uma imagem da cidade. Os meios e os significados da imagética da cidade tem na fotografia um instrumento e documento privilegiado, enquadrando-se na reflexão de Benjamin H. D. Buchloh em torno dos conceitos de ‘Faktura’ e de ‘Factography’ (BUCHLOH, 1984, p.82-119). Na verdade, “o documental é indissociável das técnicas de persuasão visual, tanto através da página impressa como da exposição, que são espaços discursivos públicos por excelência da fotografia. É, portanto, um género que coloca questões sobre a relação entre imagem, percepção e produção de ideologia” (RIBALTA, 2008, p.9). A atracção desvela-se uma vez que “o documento fotográfico é um instrumento de persuasão, sua factualidade deve confrontar-se com a complexidade psíquica dos processos de percepção” (RIBALTA, 2008, p.22).

### [Écho IX]

[Ressano Garcia]

e a Avenida...

O propósito do seu trabalho na similitude imaginária do renascimento de um ilustre, vista como “uma grande figura desaparecida” assenta na contemporaneidade como a primeira expansão da cidade de Lisboa – definição da estrutura da Avenida da Liberdade; - “Segundo este projecto a avenida da Liberdade com 90 m de Largura terminará em uma grande praça circular denominada de Marquês de Pombal com 200 m de diâmetro” (MORAIS, 2005, p. 20). Esta razão de existir e o potencial de se poder expandir, teve no outro lado da moeda a morte de um espaço vivencial, que parecia ser inigualável: “Numa cidade em que os espaços verdes eram escassos, o mais importante e concorrido logradouro de Lisboa era, sem dúvida, o Passeio Público”; - “O Passeio Público ...era um centro. Ali ouvia-se música muito boa, amava-se desvaneava-se, o lisboeta deixava de ser um bicho,

e sentia-se parisiense do Jardim das Tulherias” (BARATA, 2010, p. 132). Lisboa estava no entanto adormecida com “(..) o imenso «tédio» que pairava sobre «encruzilhadas de ruas solitárias» - Assim escrevia o Eça, então n’«As Farpas» (FUNDAÇÃO, 1989, p.15). Lisboa é melancólica e nada muda ao contrário de Paris. Será por Rosa Araújo, presidente da Câmara Municipal entre 1878 e 85, o Pombal do ali e agora, que irá mostrar a sua doutrina social de influências Haussmanianas e desta forma “Lisboa, aprestava-se, (...) para ser o centro urbano duma nova situação nacional, tal como sucedera logo após o Terramoto” (FRANÇA, 1990, Vol II, p.12). Terá sido na década de 70 que a população subiu em mais 100 mil habitantes, “(...) – e foi durante eles que Lisboa moderna se formulou, a partir do «boulevard» fontista e da sua rotunda terminal consagrada toponimicamente a Pombal” (FUNDAÇÃO, 1989, p.15).

### [Écho X]

[Dernières notes]

#### A

“Au fond de l’ Inconnu pour trouver du nouveau !”

Baudelaire, Le Voyage.

Écrit français,

I - D. Baudelaire ou Les Rues de Paris

(BENJAMIN, 2011, p.392)

#### B

“J’ ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,

De la belle nature inspirant le grand art,

Qu’ il enchante l’ Oreille ou charme le regard ;

J’ ai l’ amour du printemps en fleurs: femmes et roses !

Barron Haussmann, Confession d’ un devenu vieux”



Écrit français,

II - E. Haussmann ou Les Barricades

(BENJAMIN, 2011, p.393)

modelo-ensaio como proposta...

A metodologia deste artigo ambicionou reunir materiais e teorias, citações e autores propostos num cruzamento interpretativo de fragmentos históricos que propõem questionar as razões das questões pelo modelo à semelhança daquilo que se fez em Les Passages na sua produção e forma. Este interesse centra-se na possibilidade conceitual de se estar em permanente construção e inconclusão – tal como na obra de Benjamin. As

notas são construídas como ecos que questionam e descrevem os tempos históricos como complemento da investigação sistémica de Lisboa por Paris. Daqui sugerem o confronto pela reprodução de um contexto urbano, o ir e o voltar de múltiplos actos sentidos como aqueles que se sentem na sonata de Purcell - The Fairy Queen. Actos que fixam o agora pelo retomo ao ponto de partida pelas questões já formuladas - Como se deverá olhar para Lisboa pelos olhos de Benjamin que descreveu Paris como capital do século XIX usando Baudelaire como modelo? Poderá ser pela propagação de um modelo-ensaio de similitude imaginária assente em Ressano Garcia que conheceu a realidade das duas cidades?

## BIBLIOGRAFIA

O ANTÓNIO MARIA (28 de Agosto de 1879).

BAUDELAIRE, Charles, 1866. *Les Épaves*, Paris. Ed. Amsterdam À l'enseigne du coq. Texto policopiado.

\_\_\_\_\_. 1996. *Sobre a Modernidade*, Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra – Coleção Leitura.

BARATA, Ana, 2010. Lisboa «caes da Europa» - Realidades, desejos e ficções para a cidade (1860-1930). Coleccção Teses. Ed. Edições Colibri, IHA – Estudos de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa.

BENJAMIN, Walter, 1999. *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts. Ed. The Belknap Press of Harvard University

\_\_\_\_\_. 2004. *Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo, Editora Brasiliense.

\_\_\_\_\_. 2009. *Paris, Capitale Du XIXe Siècle – Le Livre des Passages*, 3e édition, Paris. Ed. Les Éditions Du Cerf.

\_\_\_\_\_. 2011. *Écrits français*, Bussière à Saint-Amand, Ed. Gallimard – Collection Folio/ Essais.

BENEVOLO, Leonardo, 1998. *História da Arquitetura Moderna*, São Paulo, Ed. Perspectiva.

BUCHLOH, B. 1984, “From faktura to factography”. *October*, Vol. 30, 82 119.

FRANCO, Ana Luiza Varella, 2010, *Walter Benjamin a verdade em imagens*, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, Tese Doutorado.

FRANÇA, José-Augusto, 1990. *A Arte em Portugal no século XIX*, 3ª edição. Venda Nova. Ed. Bertrand Editora, Vol. I.

\_\_\_\_\_. 1990. *A Arte em Portugal no século XIX*, 3ª edição. Venda Nova. Ed. Bertrand Editora, Vol. II.

FUNDAÇÃO Calouste Gulbenkian, 1989. *Lisboa de Frederico Ressano Garcia. 1874-1909, Exposições*,

Catálogos. Lisboa. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

GRÜNEWALD, José, 1969. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Primeira versão. Ed. A idéia do cinema. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, p. 165-196. Texto policopiado.

HEMEROTECA MUNICIPAL DE LISBOA (HML) – Hemeroteca Digital.

HORKHEIMER, Max, 1980. *Zeitschrift für Sozialforschung - Jahrgang V/1936*, Ed. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München. Texto policopiado.

JÚNIOR, Josias, 2015. *Natureza, História, Técnica: Experimento Historiográfico em Passages de Walter Benjamin*. Tese de Doutorado em História apresentada á Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás.

LAVEDAN, Pierre. Haussmann. *Préfet de la Seine (1853). Urbanisme et Habitation. La Vie Urbaine – Organe de l’Institut d’Urbanisme de l’Université de Paris*. Paris. Publication Trimestrielle. Nouvelle série. N.º3 et 4, p.161-302, Juillet – Décembre 1953.

LEPETIR, Bernard, 2001, “Das Capitais às Praças Centrais. Mobilidade e Centralidade no Pensamento Económico Francês”, in, SALGUEIRO, Heliana Angotti, ed. lit, *Cidades Capitais do Século XIX*, São Paulo, edusp, p. 41-63.

MENDES, João, 2010. *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada – Walter Benjamin*. Tradução da primeira versão francesa abreviada de Pierre Klossowski. Amadora. Ed. Escola Superior de Teatro e Cinema.

MONTEIRO, Filipa Roseta Vaz, 2009. *The Modern Avenue: Avenue des Champs-Élysées, Regent Street and Avenida da Liberdade*. Tese de Doutorado em Critical and Historical Studies apresentada ao The Royal College of Art, Londres.

MORAIS, João; ROSETA, Filipa, 2005. *Os Planos da Avenida da Liberdade e o seu prolongamento*, Lisboa. Ed. Livros Horizonte.

PICON, Antoine, 2001, “Racionalidade Técnica e Utopia: a génese da Haussmannização”, in, SALGUEIRO, Heliana Angotti, ed. lit, *Cidades Capitais do Século XIX*, São Paulo, edusp, p. 65-

89.

QUEIRÓS, Eça de, 1888. Os Maias – 2 volumes, Porto. Ed. Livraria Internacional de Ernesto Chardron. Texto policopiado.

\_\_\_\_\_. 2009. Grandes Livros, Documentário sobre 'Os Maias' de Eça de Queirós. Produção: Comanhia de Ideias. Ensina RTP. Disponível em:

<<http://ensina.rtp.pt/artigo/oa-maias-grandes-livros/>>

RIBALTA, J., 2008, Espacios Fotograficos Públicos. Exposiciones de Propaganda, de Pessa a The Family of Man, 1928-1955. In Archivo Universal. La condición del documento y la utopia fotográfica moderna (pp. 22-37). Barcelona: Museu d'Art Contemporari de Barcelona.

ROSSI, Aldo, 2001. A Arquitetura da Cidade, Lisboa. Ed. Cosmos.

TIEDEMANN, Rolf, 2009. Paris, Capitale Du XIXe Siècle – Le Livre des Passages, Introduction par Rolf Tiedemann, 3e édition, Paris. Ed. Les Éditions Du Cerf.

VALÉRY, Paul, 2009. Paris, Capitale Du XIXe Siècle – Le Livre des Passages, Paul Valery, Introduction (Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Avec une introduction de Paul Valery, Paris (1926), p. X, XII-XIV), 3e édition, Paris. Ed. Les Éditions Du Cerf.

**FIGURA 1**

Zeitschrift für Sozialforschung - Jahrgang V/1936  
Copyright © 1937 - Librairie Félix Alcan, Paris.

**Zeitschrift für  
Sozialforschung**

Herausgegeben im Auftrag des  
Instituts für Sozialforschung  
von Max Horkheimer  
Jahrgang V/1936

LIBRAIRIE FELIX ALCAN, PARIS

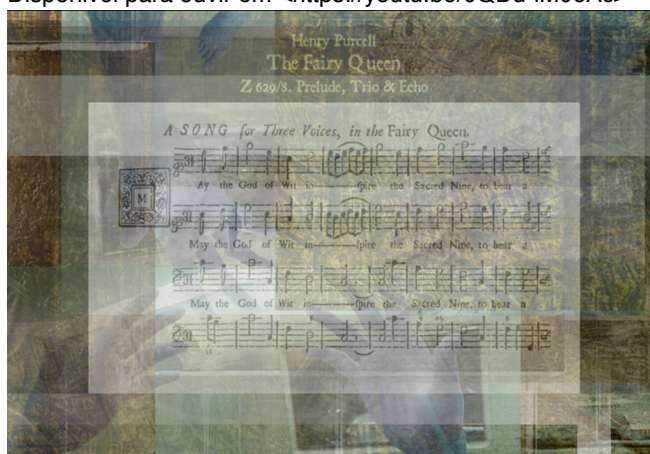
**INHALT DES V. JAHRGANGS.**

<b>I. Aufsätze.</b>	
ERICH BAUMANN Kritiken' Revision der liberalistischen Nationalökonomie...	384
WALTER BENJAMIN L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée...	40
A. DEMANGEON La Géographie humaine	364
MAX HORKHEIMER Epitaph und Freilebshaltung (Zur Anthropologie des bürgerlichen Zeitalters)	161
MAX HORKHEIMER Zu Theodor Haecker: Der Christ und die Geschichte	372
A. KOYRE La sociologie française contemporaine	360
LEO LOWENTHAL Das Individuum in der individualistischen Gesellschaft. Bemerkungen über Bösen	321
KURT MANDELBAUM Neuere Literatur über technologische Arbeitslosigkeit	99
HERBERT MARCUSE Zum Begriff des Wunsches	1
MARGARET MEAD On the Institutionalized Role of Women and Character For- mation	69
HEKTOR ROTTWEILER Über Jazz	235
FELIX WEIL Neuere Literatur zum „New Deal“	404
HILDE WEISS Die „Enquete Ouvrière“ von Karl Marx	76

**FIGURA 2**

Henry Purcell –The Fairy Queen - Z 629/8. Prelude, Trio & Echo

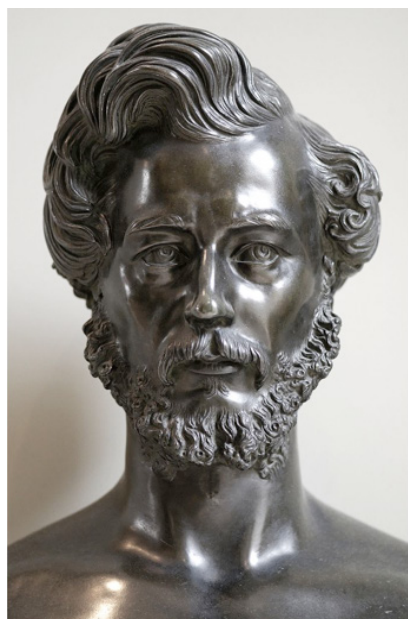
– Exploração e Tratamento de Imagem, Desenho, Fotomontagem e Pintura Digital;  
Formato Original – 42 X 29,7 cm - [Autor] / [Carlos Rosado].  
Copyright © 2016 – Carlos Rosado - Artwork no âmbito do 5º  
Ciclo de Conferências LISBOA XXI - Minha Querida Lisboa -  
Organização: DINÂMIA'CET-IUL.  
H. Purcell - The Fairy Queen (Z.629) / Suite for o [12'25''] -  
Disponível para ouvir em <<https://youtu.be/0QDu-IM06Ac>>



**FIGURA 3**

Buste du critique d'art et journaliste Maxime Du Camp (1822-1894), par James Pradier  
Bronze fondue à la cire perdue par Eugène Gonon. Photographer: Jastrow 2006  
Copyright © Gift by Maxime Du Camp, 1893, Musée du Louvre, Paris.

Roman Republic Roma JANUS ROMA TROPHY Silver Coin 119BC  
Copyright © Image by Munzeo - Coin Auctions Historical Prices Database.  
<<http://munzeo.com/coin/roman-republic-roma-janus-roma-2387042>>





**FIGURA 4**

Champs-Élysées - Véhicules hippomobiles  
Vue – Effets de perspective / [Atget Eugène]. 1 fotogr. pos. sur papier  
albuminé :  
d'après négatif sur verre au gélatinobromure ; 17,5 x 21,9 cm (épr.)  
Copyright © Paysages -- 1870-1913 – Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque  
nationale de France  
- département Estampes et photographie, BOITE FOL B-EO-109 (11).



**FIGURA 5**

Charles Baudelaire  
[estampe] (1er état) / HG, [H. Guérard] -  
1885  
Copyright © Source gallica.bnf.fr /  
Bibliothèque nationale de France  
- département Estampes et photographie,  
FOL-EF-477 (1).



**FIGURA 6**

Frontispice du Nouveau Paris (1861) – Gravure de Gustave Doré

Copyright © 1953 - Urbanisme et Habitation. La Vie Urbaine – Organe de l'Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris, Paris.



**FIGURA 7**

“Sur le Lac” ou “Petite Fille au Cygne” (1884) - Huile sur toile 65 cm x 54 cm

– Berthe Morisot (1841-1895). Collection Particulière.

Copyright © Image – Disponible em: <<http://www.impressionism-art.org/img1476.htm>>



**FIGURA 8**

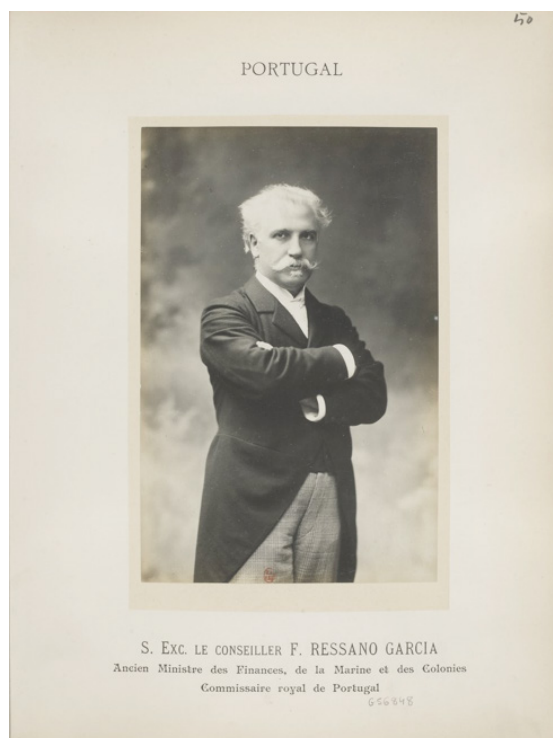
Frederico Ressano Garcia

Exposition universelle de 1900 :

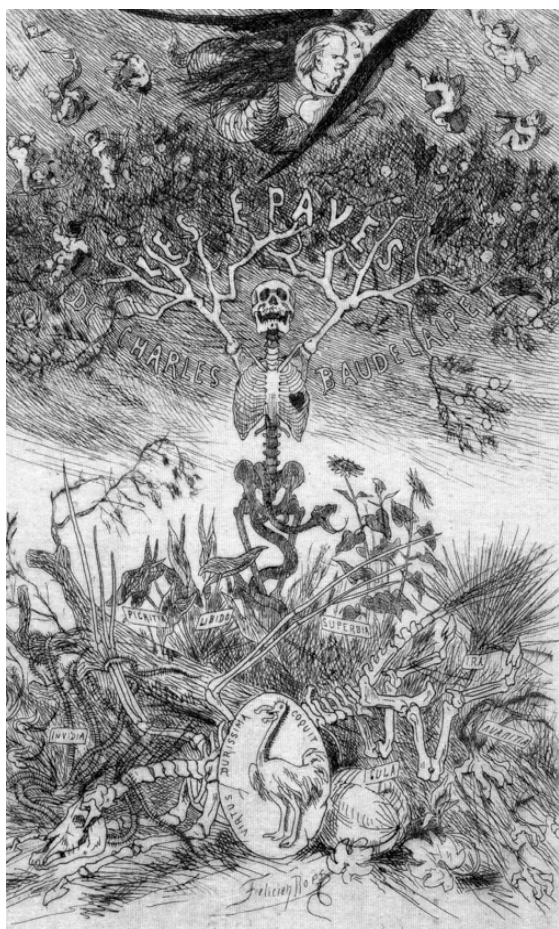
Portraits des commissaires généraux / Photographies Eugène Pirou.

1 album de 70 photographies positives sur papier au gélatinobromure d'argent ; 32 cm (vol.)

Copyright © Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France - département Estampes et photographie, 4-NF-52.







**FIGURA 9**  
Frontispice des Épaves de Charles Baudelaire  
Nº [33]. Eau-Forte de Félicien Rops, – MDCCCLXVI  
Copyright © 1866 – Les Épaves, Amsterdam À l'enseigne  
du coq.

**FIGURA 10**  
Frontispício de Olá Lisboa ! Bem-vinda ao teu novo corpo  
– Exploração e Tratamento de Imagem, Desenho, Fotomontagem e Pintura Digital;  
Formato Original – 42 X 29,7 cm - [Autor] / [Carlos Rosado].  
Copyright © 2016 – Carlos Rosado - Artwork no âmbito do 5º Ciclo de Conferências  
LISBOA XXI - Minha Querida Lisboa - Organização: DINÂMIA'CET-IUL.





**FIGURA 11**

Le passage Choiseul

Vue 1 – Hôtel de Gevre [i.e. Gesvre] : 40 rue des Petits-Champs: [photographie] / [Atget Eugène]. 1 fotogr. pos. sur papier albuminé : d'après négatif sur verre au gélatinobromure ; 21,4 x 17,3 cm (épr.)

Copyright © 1907-1927– Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France  
- département Estampes et photographie, BOITE FOL B-EO-109 (2).

**FIGURA 12**

Avenida da Liberdade,  
Copyright © O António Maria (28 de Agosto de 1879)





## DO ABRIGO DA NORA AO SISTEMA MODULAR. O PERCURSO DO ARQUITECTO JUSTINO MORAIS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

João Cardim

Paulo Tormenta Pinto

### RESUMO

Este artigo insere-se numa investigação focada no estudo comparativo dos conjuntos habitacionais desenhados pelo arquitecto Justino Morais para o sector das Habitações Económicas da Federação de Caixas de Previdência (HE-FCP) e para o Fundo de Fomento da Habitação (FFH), nas décadas de 1960 e 1970. A maioria destes conjuntos foram desenhados com um Sistema Modular de projecto, desenvolvido por Morais em 1962 e aplicado a partir de 1966.

Pretende-se determinar o percurso que levou à formulação e desenvolvimento do Sistema Modular, acompanhando o início da experiência de Morais enquanto Arquitecto Regional das HE, começando pelos seus primeiros trabalhos: moradias e conjuntos de apartamentos de férias. Destes primeiros projectos adquire especial relevo o Abrigo da Nora, moradia de férias que Justino Morais construiu para a sua família em Colares e que pode ser assumido como um protótipo de tipologia habitacional mínima. Este trajecto culminaria na aplicação do Sistema Modular em conjuntos de maior vulto e/ou na continuidade de bairros económicos já existentes.

Importa também reflectir sobre o contexto cultural, social e económico em que o Sistema Modular foi delineado e aplicado, tendo em conta quer a formação e experiência do arquitecto, quer as circunstâncias nacionais no plano essencialmente arquitectónico, quer ainda um enquadramento mais amplo, internacional, que alimentava a imaginação dos arquitectos portugueses no período do pós-guerra. Este trabalho pretende essencialmente levantar uma série de questões que serão desenvolvidas de forma mais aprofundada na própria tese de doutoramento.

«[O Sistema Modular] É muito simples (...) No princípio eu utilizei os legos dos meus filhos. Trata-se de tirar o máximo rendimento do terreno que temos em mãos com o menor custo possível. Agrupar as funções de uma habitação por elementos: a zona de acesso, a zona de estar, a zona de comer, a zona de dormir e assim por diante. Nós jogamos com os espaços. São poucas as variáveis. A maior parte da arquitetura habitacional baseia-se no modelo direito/esquerdo, risca ao meio e está feito. É preciso analisar as funções humanas para que a arquitetura possa corresponder às necessidades do homem concreto. É por isso que admiro Leonardo da Vinci, que estudou primeiro do que tudo a fisiologia humana. Depois é preciso jogar com os espaços e com os volumes»

(Morais, 2006: 2).

### 1. INTRODUÇÃO

Segundo o seu curriculum vitae, foi em 1962 que Justino Morais (1928-2011) concebeu um «sistema de unidades tipológicas e morfológicas coordenadas modularmente» (Morais, 1990). Este Sistema Modular, como passou a ser abreviado, tratava-se de um método projectual que recorria à conjugação de elementos-tipo polivalentes, permitindo uma melhor adaptação ao programa habitacional, assim como uma grande flexibilidade e variação em planta e alçado que pretendia contrariar a usual uniformidade dos conjuntos de habitação económica, sem pôr em causa o inerente controlo de custos.

A formulação inicial do Sistema Modular coincidiu com o momento em que Justino Morais começou a trabalhar para o sector das Habitações Económicas da Federação de Caixas de Previdência (HE-FCP) como Arquitecto Regional, responsável pela zona da Grande Lisboa. No entanto, o primeiro projecto de habitação colectiva com uma dimensão considerável que Justino Morais realizou para as HE

– 400 fogos na cidade de Setúbal – surgiu apenas em 1966. Antes, Morais tinha trabalhado em vários projectos em Olivais Sul no âmbito do Gabinete Técnico da Habitação (GTH) da Câmara Municipal de Lisboa. Destes, o mais relevante para o nosso estudo foi executado em parceria com Vasco Croft de Moura (1932-2016) e Joaquim Cadima (1925-?), e consiste num conjunto de habitação económica com cerca de 350 fogos, notável por aquilo que preconizava em relação aos conjuntos de habitação económica que Justino Morais iria desenvolver entre 1966 e 1975 (Cardim, 2014).

Este artigo consiste numa análise panorâmica da obra arquitectónica de Justino Morais (cf. figura 1) antes e durante a formulação do Sistema Modular, de modo a levantar uma série de questões que serão desenvolvidas de forma mais aprofundada na própria tese de doutoramento. Estas prendem-se não só com a análise dos projectos em si, mas também com uma tentativa de compreender e contextualizar o trabalho de Morais, tentando enunciar o contexto cultural, social e económico em que este foi desenvolvido, tendo em conta quer a formação e experiência do arquitecto – inclusive a sua passagem pelo GTH e o envolvimento com as HE-FCP (e, mais tarde, com o FFH) –, quer as circunstâncias nacionais no plano essencialmente arquitectónico, quer ainda um enquadramento mais amplo, internacional, que alimentava a imaginação dos arquitectos portugueses no período do pós-guerra.

## 2.0 ABRIGO DA NORA COMO PROTÓTIPO DA “CÉLULA” HABITACIONAL MÍNIMA

Na primeira metade da década de 1960, os projectos de Justino Morais enquanto Arquitecto Regional das HE incluíram principalmente moradias de veraneio para beneficiários da Caixa de Previdência do Pessoal da Marinha Mercante Nacional. Segundo Nuno Teotónio Pereira, os arquitectos regionais surgiram como uma consequência da Lei n.º 2092, de 9 de Abril de 1958, que possibilitava «empréstimos da Previdência para a construção, aquisição ou beneficiação de casas» (Pereira, 1996: 92). Este mecanismo solicitava assim, como explanado na própria lei, a «cooperação das instituições de previdência social, das Casas do

Povo e suas Federações no fomento da habitação» (Lei n.º 2092 de 9 de Abril de 1958, Capítulo I), juntando-se assim ao regime das Casas de Renda Económica (CRE), despojado com a Lei n.º 2007, de 7 de Maio de 1945.

A maior parte da obra de Justino Morais nas décadas de 1960 e 1970 foi realizada no âmbito destes dois regulamentos, e foi neste contexto que realizou numerosas moradias de férias e de fim-de-semana, das quais pelo menos 14 foram construídas na envolvente da Praia das Maças (Colares, Sintra), projectadas entre 1962 e 1968. Com excepção de uma moradia isolada, as restantes organizam-se em conjuntos – três deles com duas moradias e um deles com sete moradias. Um aspecto interessante nestas casas de férias é que, apesar de responderem a um programa específico, procuram já uma certa sistematização do processo projectual e construtivo – decorrentes em grande medida da necessidade de atender à economia da construção – que as coloca em continuidade com a experiência do arquitecto em Olivais Sul, embora naturalmente adaptadas às características da moradia unifamiliar. Esteticamente e ao nível da organização interna, reflectem a influência da arquitetura nórdica – cujo expoente mais conhecido entre nós se tornou Alvar Aalto – e do “organicismo” de Frank Lloyd Wright, bem como o momento que se vivia no panorama arquitectónico nacional em torno da publicação de *Arquitetura Popular em Portugal* (1961). A inspiração em Aalto é comprovada por testemunhos de colaboradores próximos de Morais (Morais, 2014; Henriques, 2015). O próprio arquitecto afirmava fazer uma arquitetura «racionalista humanizada» (Morais, 2006: 2), o que em grande medida remete para o ambiente revisionista vivido no período do pós-guerra, também abraçado por Alvar Aalto e consubstanciado na sua produção teórica, da qual é exemplo o artigo *A Humanização da Arquitetura*, publicado em português no número 35 da segunda série da revista *Arquitetura*, já em 1950.

Justino Morais transporta para estas primeiras casas o sentido simbólico e funcional do abrigo, do fogo na sua acepção mais básica, do espaço doméstico como resultado da organização de funções em torno de um núcleo central, hierarquizando assim os espaços conforme o estilo de vida que tenta promover. A importância da sala comum – e do seu prolongamento para o exterior – como espaço de convívio “abrigado” pelas outras divisões (inclusive pelas circulações), que são secundarizadas e

reduzidas ao mínimo, é um aspecto que Morais também levará consigo para a habitação colectiva em massa (cf. figura 2-3).

Os aspectos projectuais que Morais experimenta nestas moradias estão também presentes numa das suas principais obras, o “abrigo para férias” que construiu para a sua família no lugar do Vinagre, entre Colares e Galamares, projectado em 1964. Trata-se de um edifício na continuidade da tradição da casa mínima de veraneio, em grande parte iniciada, nesta zona, pelos arquitectos – de onde se destaca Keil do Amaral – que construíram as suas moradias no chamado “Bairro dos Arquitectos”, no Rodízio.

O Abrigo assume-se como obra-síntese das pesquisas arquitectónicas de Justino Morais até então, quer do ponto de vista da organização funcional, quer do ponto de vista dos sistemas construtivos. Apresenta, no entanto, um carácter experimental permitido pelo facto de o autor ser simultaneamente o cliente, que pretendia, «dum modo geral, (...) ensaiar aqui processos construtivos rudimentares» (Morais, 1964: 2). Para além disso, interessava a Morais a aplicação de um método projectual baseado, de forma livre e não rígida, em módulos triangulares a 45° que, em várias escalas, compõem a planta (cf. figura 4-5).

A utilização de uma rede geométrica foi um tema bastante em voga nos anos 1960 em Portugal, podendo-se encontrar em projectos de arquitectos como Jorge Viana – Casa Trigo de Negreiros (Oeiras), Apartamentos para a Quinta da Malata (Portimão, 1968) –, Cândido Palma de Melo – Centro de Reabilitação de Paralisia Cerebral de Lisboa (1965) – ou Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas – Casa Brás de Oliveira (Sesimbra, 1959-1964), publicada na revista *Arquitetura* em 1966, acompanhada de um «manifesto escrito», da autoria de Nuno Portas.

No projecto de Morais, a rede geométrica é essencialmente utilizada como um instrumento de estruturação espacial flexível que, para além de criar um ambiente interior mais rico, resolve a planta num sentido que se quer o mais económico possível, agrupando todas as funções num espaço muito reduzido. A questão económica está, de resto, presente em todas as decisões projectuais, e estende-se naturalmente aos aspectos construtivos: os «revestimentos [são] reduzidos ao

mínimo indispensável, dadas as características que se pretende dar à construção e o aperto económico desta»; «os pavimentos ao nível do solo são do tipo desperdício de pedra da região e as paredes deixadas simplesmente no betão ciclópico bruto ou rebocadas livremente para cair»; «no andar, o pavimento será de betonilha revestida nos quartos com alcatifa plástica ligeira e o banho deixado na betonilha com cor» (Morais, 1964: 2).

Assim como os outros projectos referidos, o Abrigo de Justino Morais é largamente inspirado em Frank Lloyd Wright, não apenas no conjunto de projectos que recorrem a malhas geométricas iniciados pela célebre Hanna House (Califórnia, 1935-1937) e desenvolvidas posteriormente por Wright em inúmeros projectos, mas também em projectos como Taliesin West (Arizona, 1937-1959), no que se refere ao sistema construtivo utilizado – os «maciços de betão ciclópico e pedra grossa da região, que suportam a laje de betão do andar e recebem a cobertura de estrutura de madeira com revestimento final de fibrocimento» (Idem: 1).

A exiguidade do terreno, bem como a sua configuração e orientação solar, determinaram «uma solução em tira no sentido nordeste-sudoeste, abrindo à melhor insolação as zonas de convívio e de dormir» (Idem), e aproveitando a panorâmica da Serra de Sintra. Na memória descritiva do projecto, a solução arquitectónica é resumida em poucas linhas:

«Peça-base – uma cozinha estar – aberta para um jardim de inverno orientado a nascente e sul e à panorâmica – Castelo dos Mouros-Pena – que se disfruta melhor da varanda sobreposta a esta zona. Os quartos em piso elevado do solo, [assegurando] um melhor isolamento de humidade e permit[indo] um coberto de expansão ao nível da cozinha», mais tarde fechado e transformado em atelier (Idem).

O Abrigo de Morais pode ser então, no conjunto da sua obra, encarado como um protótipo da “célula” habitacional mínima, mais no sentido conceptual do que no sentido formal. A passagem da experiência espacial do Abrigo e dos seus princípios arquitectónicos para um “standard” repetível e agrupável em edifícios de habitação colectiva faz-se através do Conjunto de Apartamentos na Praia das Maças, projectado por Justino Morais em 1965 para o construtor civil responsável pela edificação das moradias de férias e do Abrigo, Luiz Simões Pires

(cf. figura 6). Trata-se, portanto, de um programa de iniciativa privada, pensado para responder a «uma lacuna na Praia das Maças no que diz respeito a pequenos alojamentos de aluguer para funcionarem na época de banhos e durante todo o ano nos chamados “fins-de-semana”» (Morais, 1965a: 1). Para além disso, o conjunto pretendia mitigar a falta de equipamento colectivo na localidade, caracterizando-se como um «pequeno núcleo de encontro colectivo» que oferecia valências «do tipo de locais de encontro e palestra – café, salão de jogos, etc.» (Idem).

A implantação do edifício segue, no estudo inicial, um plano de urbanização camarário que nunca foi aplicado. O plano implicava a demolição de vários edifícios e a criação de uma rede viária desmesurada em relação à escala da povoação, especialmente no que se refere a uma grande rotunda, que no seu lado norte receberia o edifício de Moraes. Talvez pelas possibilidades que se abririam com a eventual aplicação do plano, o conjunto de apartamentos possui uma escala até então ausente na Praia das Maças – com excepção do complexo de piscinas desenhado por Raul Tojal e Faria da Costa em 1955 –, mais consonante com as intenções que se depreendem da análise do plano camarário. Já os desenhos entregues na Câmara Municipal de Sintra na fase de projecto ignoram por completo o plano, alterando ligeiramente a implantação de modo a melhor adaptar o edifício à situação existente, formando, naquilo que até então era um terreno privado, uma pequena praça que fez deste conjunto habitacional e comercial o fulcro da povoação.

O conjunto é constituído por um bloco dividido em seis parcelas (a última das quais foi construída numa segunda fase, concluída já depois do 25 de Abril), disposto diagonalmente no terreno em que se implanta, formando a sul a pequena praça já referida, e a norte um logradouro para estacionamento automóvel dos moradores. Cada parcela, com entrada individual directamente para a caixa de escadas, é constituída por estabelecimentos comerciais no piso térreo (num total de 12 espaços, incluindo, ao longo do tempo, lojas, café, farmácia ou clube nocturno) e por quatro andares (um deles recuado) com dois apartamentos por andar, num total de 48 apartamentos. Estes últimos são assumidos como «pequenos abrigos de verão e fim-de-semana», levando «as áreas de permanência nocturna a um mínimo e [definindo] as

zonas de permanência diurna de modo a não haver equívocos com uma habitação de permanência constante» (Morais, 1965b: 1). Os apartamentos são então desenhados como células mínimas de habitar, novamente com recurso a ângulos de 45°, reduzindo ao máximo as circulações, as instalações sanitárias – apenas uma, interior e muito pequena – e a área dos dois quartos, cuja disposição em planta e dimensões remetem directamente para a experiência do Abrigo da Nora.

O fulcro do apartamento é, tal como no Abrigo, a sala comum, «com recanto para cozinhar e uma varanda – prolongamento do estar», beneficiando da «boa orientação a sul e poente e o desafogo e panorâmica da Serra de Sintra e [do] Oceano» (Idem). A combinação sala comum-varanda, com uma área útil de 24,6m<sup>2</sup> (18,2 + 6,4), corresponde sensivelmente a metade da área total do apartamento, sendo que os dois quartos têm pouco mais de 9m<sup>2</sup> cada. Quer nos quartos quer na sala é dada uma grande importância à presença de mobiliário embutido, que permite lidar melhor com a questão das áreas mínimas, adoptando-se «equipamentos reduzidos, mas mesmo assim dando a possibilidade de dotar as zonas de cozinhar com lava-louças de inox com sifão especial, bancadas e local para frigorífico integrado e fogão próprio, além dos necessários armários sob e sobre a bancada de trabalho» (Idem: 2). Existia ainda a intenção, patente na memória descritiva do projecto, «de dotar cada apartamento de mobiliário relacionado com a função [de cada divisão]» (Idem). Através dos desenhos podemos inferir que este mobiliário consistiria em roupeiros embutidos nos quartos, e num banco corrido, mesa e cadeiras (ou bancos) na sala, bem como num biombo que resguardaria a zona de cozinhar.

Em relação a este projecto, são ainda de salientar dois aspectos, correspondentes a duas preocupações transversais na obra arquitectónica de Justino Moraes. O primeiro prende-se com a adaptação à topografia, feita através da criação de uma série de plataformas a diferentes níveis consoante as cotas do terreno existente. Este processo é feito em grande detalhe, de tal modo que são muito raros os casos em que um apartamento (ou loja) tem uma cota de piso igual a outro. O segundo aspecto é a criação daquilo a que Justino Moraes chama «espaços de interesse colectivo», nomeadamente, neste projecto, da «esplanada coberta, conseguida pelo recuo do plano marginal das lojas e acessos



aos apartamentos», desenhada com a intenção de possibilitar a existência de «um ponto de encontro e passeio, vitalizando, por certo, os espaços mais recolhidos dos cafés e várias lojas que se prolongarão naturalmente até àquele espaço» (Morais, 1965a: 2). Em projectos futuros, e apesar dos constrangimentos orçamentais, a questão do tratamento do espaço público, da criação de pontos de reunião e da previsão de equipamentos colectivos são temas sempre presentes, com ou sem a intervenção de arquitectos paisagistas. No caso do conjunto da Praia das Mações, o arquitecto explicita que o «passeio coberto terá de ser tratado de tal forma que acerte com um ambiente urbano, muito do tipo dos que já a tradição nos deu boas lições» (Idem). O piso da esplanada coberta e do interior das lojas é composto por calçada portuguesa, cujo desenho teve a participação de Fernando Conduto (Morais, 2014), enunciando a “integração das três artes”, também em voga nesses anos, que se estende até às caixas de escadas de acesso aos apartamentos, cujas paredes são preenchidas com altos-relevos em betão moldado, à semelhança das intervenções realizadas por vários artistas nas torres de habitação em Olivais Norte de Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e António Pinto de Freitas (Lisboa, 1957-1968).

É porventura neste conjunto de apartamentos de férias que Justino Moraes mais se aproxima do conceito de célula habitacional (mínima) como entendido na cultura arquitectónica internacional dos anos 1960. Mas Moraes rapidamente descarta os tiques formais associados à arquitetura deste período, rejeitando também uma noção mais completa e pesada de pré-fabricação. A partir de 1966, quando projecta o seu primeiro agrupamento habitacional de vulto desde Olivais Sul – constituído por 400 fogos na cidade de Setúbal e representando a primeira manifestação construída de uma versão já amadurecida do Sistema Modular, instrumento de projeto em constante evolução ao longo das décadas de 1960 e 1970 –, o que está em questão é o desenvolvimento de uma metodologia projectual com estreitas ligações à obra e apoiada na normalização de componentes, com vista a uma fácil, rápida e económica execução pelos métodos construtivos correntemente utilizados nessas décadas em Portugal.

### 3. Contexto internacional – Entre Zevi e Banham?

Para melhor percebermos o percurso de Justino Moraes nas décadas de 1960 e 1970, importa tentar identificar as múltiplas referências que informam o seu trabalho, bem como compreender o contexto nacional e internacional a vários níveis, começando naturalmente pelas disciplinas arquitectónica e urbanística.

Por um lado, há que enunciar a formação de base de Justino Moraes que, terminando o curso de arquitetura na Escola de Belas Artes de Lisboa em 1955, atravessou um período em que os ecos do I Congresso Nacional de Arquitetura (1948) ainda estavam bastante presentes. Aproximávamo-nos da passagem de testemunho na revista *Arquitetura*, que ainda durante a 2ª série já se tinha afastado da arquitetura moderna mais ortodoxa, rumo a um processo de revisão que será decididamente aprofundado na 3ª série da revista, começada em 1957, e na *Binário*, nascida um ano depois. Tal caminho já tinha sido enunciado por arquitectos como Manuel Tainha, Fernando Távora ou Nuno Teotónio Pereira, vozes activas no «discurso dos anos 50 [que] irá esboçar um outro tempo na evolução das ideias e práticas arquitectónicas, mais como correcção metodológica do que ideológica, apoiado numa compreensão mais humanista do fenómeno social e numa visão mais crítica dos modelos internacionais de referência» (Tostões, 1997: 40). Mas estas mudanças não alteravam a nova consciência e a função renovada dos profissionais, cada vez mais “técnicos” e menos “artistas”, e em breve quase “sociólogos”. No rescaldo do congresso, «a arquitetura é entendida com um papel eminentemente social ampliando-se os domínios clássicos do arquitecto, que já não se pode limitar a servir um reduzido número, mas toda a população, abrangendo todo o mundo das formas desde a intimidade do quarto ao desenho das cidades» (idem: 36).

Na obra de Justino Moraes, porventura mais do que nas opções estéticas, é na composição urbana e no próprio método de projectar que estão as âncoras mais firmes que agarram Moraes à “escola” moderna. Segundo Garcia Lamas, é a partir de 1945 que a questão da habitação domina fortemente a arquitetura e a urbanística. A sua descrição das unidades de composição da cidade moderna adapta-se perfeitamente aos métodos

utilizados por Morais e às suas preocupações enquanto arquitecto:

«É através da pesquisa habitacional que são experimentadas as novas morfologias e tipologias urbanas (...).

Construir para o maior número a menores custos obriga a reduzir ao mínimo a superfície do alojamento, proporcionando a repartição do investimento público pelo maior número de habitantes. Esta pesquisa parte das necessidades socioeconómicas (...) e coloca a habitação no centro das preocupações da urbanística, considerando o alojamento como a célula-base da organização da cidade (...).

É o facto de as classes menos favorecidas não poderem pagar uma casa sem a intervenção do Estado que obriga a pensar o alojamento como um problema de mínimos, dado que qualquer acréscimo “supérfluo” se traduziria em maior injustiça social.

Na mesma ordem de ideias o edifício é definido pelo modo de agregação dos alojamentos, ou seja, as tipologias residenciais decorrem de combinações na vertical ou na horizontal, entre elementos de ligação e serviços comuns: entradas, galerias de circulação, escadas, elevadores, condutas de infraestrutura, que permitem a produção de tipologias bem precisas: edifícios unifamiliares em banda, habitação colectiva, em galeria, isolados, altos ou baixos, torre, bloco ou complexo residencial, etc.»

(Lamas, 2010: 338).

A identificação dos “modelos internacionais de referência” e da maneira como foram divulgados em Portugal é também um tema de capital importância neste estudo. No ano em que Justino Morais se formou, a revista *Arquitetura* publicava artigos como “Célula Experimental construída em Purley pelo London County Council” (*Arquitetura*, n.º 54, Abril-Maio 1955: 18-19, cf. figura 7). Nestas duas páginas é apresentado um apartamento duplex «de frente estreita» construído à escala natural, em 1952, com o objectivo de ser multiplicado e agrupado em blocos em altura como as unidades de habitação construídas em Alton West, Roehampton (Londres), finalizadas no final da década de 1950. Os pressupostos enaltecidos no artigo, obviamente

decorrentes da filosofia de projecto descrita acima por Garcia Lamas, são os mesmos que vão nortear os projectos de habitação económica de Justino Morais, tendo a ver com a insolação e ventilação – no fundo, com a salubridade da casa –, com compacidade, simplicidade na planta, economia na disposição dos serviços e na organização geral do fogo – com a redução da área das circulações e das zonas húmidas – e na construção – com o recurso a painéis pré-fabricados e com a possibilidade de usar vários métodos construtivos para o mesmo efeito – e com o papel crucial do mobiliário no funcionamento do apartamento. Alguns termos usados são praticamente os mesmos que Morais escreve nas suas memórias descritivas, como na definição da varanda como «prolongamento natural da sala de estar». De referir que as próprias áreas utilizadas não estão muito longe das utilizadas no fogo-tipo decorrente do Sistema Modular, especialmente da fase mais tardia, a partir de 1970. Este é apenas um dos inúmeros exemplos que fazem da pesquisa nos meios de divulgação que circulavam entre os arquitectos portugueses – livros, revistas, boletins, etc. – um instrumento muito útil na composição de um quadro cultural que pode ajudar a explicar e a enquadrar o trabalho de Justino Morais.

Naturalmente, o modelo dos *slab blocks* de Alton West era a Unidade de Habitação de Marselha, desenhada por Le Corbusier (1946-1952). Aqui entra em jogo a questão enunciada por Josep Maria Montaner da «imagem da mão do arquitecto situando a unidade habitacional duplex na grande estrutura da Unidade de Habitação» como momento «fundacional» e «presente tanto nas propostas utópicas do grupo Archigram como em outros antecedentes megaestruturais: o projeto de edifício de escritórios na Filadélfia (1957) de Louis Kahn, ou as propostas de Yona Friedman, Buckminster Fuller e dos metabolistas japoneses» (Montaner, 2002: 92, cf. figura 8). As megaestruturas fariam parte dos «mecanismos racionalistas», juntamente com «a medida, o detalhe técnico, o protótipo [e] a repetição modular», aspectos sistematizados em estudos como os de Alexander Klein ou Ernst Neufert, que mostravam que «a arquitetura racionalista parte sempre de leis mínimas com pretensões universais: os sistemas de circulação em planta, o mecanismo de sectorização por usos específicos, a medida de cada gesto das actividades humanas, o detalhe construtivo dos materiais» (Idem: 82).

No entanto, teremos de situar a obra de Justino

Morais numa postura anterior ao surgimento da megaestrutura como tipologia arquitectónica e do imaginário de projectos como os do grupo Archigram, uma vez que «subjacente a este pensamento crítico de base situacionista estava (...) o descolamento de qualquer convicção redentora em relação às potencialidades visionárias do urbanismo» (Pinto, 2015: 2). Para a geração de Justino Moraes, os arquitectos ainda detêm algum poder transformador da sociedade e, embora permeáveis a todos os dados do contexto cultural e físico do “sítio” – e portanto longe da tabula rasa moderna –, bem como à constante evolução da arquitetura internacional ao longo das décadas em análise, o que realmente interessava aos arquitectos das HE era responder eficazmente ao problema da “habitação para o maior número” – ou seja, construir rápido e com uma qualidade arquitectónica e construtiva razoável –, ao contrário das “arquiteturas de papel” dos Archigram, que pretendiam essencialmente estimular um debate em torno das questões urbanas e sociais. Para os arquitectos das HE, como já referimos, a arquitetura é essencialmente vista como um serviço social, mesmo que implicando o sacrifício de algumas liberdades formais e conceptuais que representariam obstáculos dificilmente ultrapassáveis na persecução dos objectivos de um organismo público onde a distância entre a teoria e a prática deveria ser a mais curta possível. Neste sentido, a obra de Moraes está mais próxima do pensamento e das propostas do Team 10 – grupo formado no segundo pós-guerra e capitaneado por Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, entre outros –, que incluíam um alargamento da disciplina de modo a englobar as ciências humanas, bem como «a busca de novas morfologias urbanas que superassem a rigidez e a frieza da repetição racionalista de edifícios e blocos [conduzindo] ao conceito de cluster, que pode ser traduzido como cacho ou forma articulada e aberta» (Montaner, 2002: 104).

Mas o segundo pós-guerra também foi o momento de redescoberta, na Europa, de Frank Lloyd Wright, e do enaltecimento da arquitetura nórdica, com Alvar Aalto como expoente máximo do “segundo funcionalismo”. Ambas estas questões contaram com o contributo decisivo de Bruno Zevi, divulgador do movimento orgânico norte-americano e europeu, através de publicações como *Verso un’architettura organica* (1945) e *Storia dell’architettura moderna*

(1950, edição portuguesa de 1970 e 1973). Como vimos, Justino Moraes foi extremamente sensível a esta influência orgânica nas suas primeiras moradias, nas quais o resultado estético decorre de opções de projecto que dão primazia ao espaço interior, ao desenhar “de dentro para fora” e à organização radial em torno do fogo, bem como ao esbatimento dos limites interior-exterior. Estas preocupações permanecem, de alguma maneira, no fogo-tipo utilizado nos grandes projectos habitacionais – também ele projectado “de dentro para fora”, com a sala como elemento central de onde radiam as outras divisões, e com o seu “prolongamento” para o exterior da varanda, mínima porque decorrente das limitações de custo, mas da qual, apesar de tudo, Moraes não prescinde. Quando o fogo-tipo é replicado e entra em jogo a questão urbana, o organicismo está de novo presente, especialmente numa primeira fase, de recusa de qualquer traço da cidade tradicional e do confinamento da rede viária. Esta posição vai modificar-se, como já analisámos em artigo anterior (Cardim, 2014), aproximando-se de tipologias urbanas mais reconhecíveis, como o quarteirão (e o respectivo pátio / logradouro), a praça ou a rua mais comum.

De qualquer modo, a necessidade de produzir em massa conduziu Justino Moraes a uma abordagem naturalmente mais controlada, onde um tipo de projecto mais fiel ao organicismo seria praticamente inviável. É nesta tensão entre os vários modos de projectar que se desenvolve a arquitetura de Justino Moraes neste período, abrangida, de certa maneira, pela dualidade entre Bruno Zevi, defensor do movimento orgânico – centrado no espaço interior do edifício e na sua relação com o entorno natural – e Reyner Banham, divulgador da megaestrutura enquanto resposta à escala intermédia, entre o edifício e o plano de urbanização, o vazio deixado por preencher pela separação das suas disciplinas que lidam com a organização do espaço, o que levou à «eliminação da plataforma de integração da urbanística com a arquitetura, ou seja, [à] eliminação do desenho urbano ou da arte urbana» (Lamas, 2010: 374).

Ainda assim, a questão fundacional da megaestrutura, a célula habitacional – que depois evoluirá para a cápsula – e a sua capacidade de funcionar como um *plug-in*, está de certa forma presente no Sistema Modular, onde se pretendia demonstrar as capacidades virtualmente infinitas de um sistema de criação e agregação de tipologias

habitação. No planeamento urbano, será a libertação da malha viária que irá possibilitar aos edifícios presentes em bairros construídos de raiz, como os Olivais, a aquisição de um carácter mais autónomo, em especial no caso das torres ou noutros edifícios com núcleos de circulação centralizados, que irão conformar uma nova maneira de conceber a habitação colectiva, que já tinha sido expressa pela “imagem da mão” de Le Corbusier enunciada por Montaner. Trata-se de um rompimento com o modelo habitacional em que a estrutura, mesmo sendo independente do ponto de vista construtivo, não tinha grande relevância na composição, na organização e na imagem do edifício. Essa transição pode ser vista, no caso português, na diferença entre edifícios como os blocos de habitação da Avenida Infante Santo, de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta (Lisboa, 1952-1955) e as já referidas torres de habitação em Olivais Norte da equipa de Teotónio Pereira ou os blocos de quatro pisos, também em Olivais Norte, de João Vasconcelos Esteves. À “planta livre” corresponde agora também o “recorte livre” do perímetro dos edifícios, afastando-se das tipologias habitacionais em bloco ou em banda, mais “monolíticas”, indo também ao encontro do “organicismo urbano” propagandeado por Zevi, ou do cluster, defendido pelo Team 10.

Importa também, num outro nível, investigar mais a fundo o próprio conceito de “célula”, cujas raízes se prendem nas formulações iniciais de Patrick Geddes ligadas às analogias entre a evolução biológica e a evolução das cidades. A “célula” entrou no planeamento português através dos Olivais, aproximando-se do conceito de unidade de vizinhança. Mas rapidamente o seu significado se adaptou a diversas situações e escalas, desde a “célula familiar” à “célula habitacional”. Esta questão é também um reflexo da “viragem” de modelos centro-europeus – sem esquecer a experiência francesa das HLM (Habitations à Loyer Modéré, cf. Morais, 2006: 5) – para uma inspiração anglo-saxónica protagonizada por arquitectos preponderantes em organismos públicos ligados à habitação como José Rafael Botelho – que estuda em Paris e em Inglaterra nos anos 1950 –, Vasco Croft – que estuda pré-fabricação em Hertfordshire (Reino Unido, cf. Arquitetura, n.º 61, Dezembro de 1957) – ou Bartolomeu Costa Cabral – que estagia no Centre Scientifique et Technique du Bâtiment em Paris (1962) e no Greater London Council em

Londres (1965) e que publicou o relatório deste último estágio no boletim das HE. Nova “viragem” se verificará mais tarde, desta feita para Itália e para programas como o da INA-Casa (1946-1963), com a geração dos nascidos já na década de 1930, liderados por Nuno Portas.

De qualquer modo, a influência inglesa no Sistema Modular parece ser preponderante, até, em determinada altura, ao nível gráfico da representação dos seus desenhos explicativos (cf. The National Building Agency, 1965). Documentos de trabalho como os da série Design Bulletin publicados ao longo das décadas em análise pelo Ministry of Housing and Local Government e da autoria do Ministry’s Research and Development Group – «uma equipa de arquitectos, sociólogos, medidores-orçamentistas e administradores, reforçada por outros especialistas quando necessário» (Ministry of Housing and Local Government, 1966, cf. figura 9) – divulgavam pesquisa decorrente da construção de habitação e equipamentos públicos para autoridades locais, acompanhando os projectos num processo contínuo que «seguia as seguintes etapas: levantamento, programa, projecto, construção, avaliação» (Idem). Estes boletins baseavam-se largamente no relatório do Parker Morris Committee, publicado em 1961 com o nome Homes for Today and Tomorrow, um estudo que definia princípios gerais de projecto e *standards* mínimos para a habitação de promoção pública, relevando o papel dos técnicos aptos a realizá-los: «A crença de que o projecto habitacional é um trabalho que qualquer um pode fazer com sucesso é totalmente desprovida de fundamento – é uma das tarefas mais difíceis em toda a disciplina da Arquitetura» (The National Building Agency, 1965: 5). A influência deste tipo de documentos, bem como das publicações de organismos como o Building Research Station, que lidavam com aspetos mais técnicos da construção em si, é notória no trabalho de investigação desenvolvido pelas HE e publicado nos seus próprios boletins.

Voltando à questão da grande infraestrutura que resolveria a cidade, esta está também presente, de certa maneira, nos agrupamentos de Justino Morais, principalmente nos projectos de maior dimensão – Baixa da Banheira, Évora ou Almada –, normalmente situados na periferia da cidade consolidada, onde as referências urbanas eram poucas. Nesta expansão, que em Portugal é iniciada em torno da década de 1960, o urbanista



e o arquitecto transformam-se, de certo modo, nos “pioneiros” que levam a civilização e a modernidade às franjas das cidades, uma terra em grande parte incompreendida e vista como inóspita.

A megaestrutura – está também ligada ao lado lúdico da arquitetura, ao jogo de peças, à maquete, método de trabalho que Justino Morais cultivava e que se ligava à experimentação com os “legos” ou com o sistema “Modulex”, desenhado pela Lego para arquitectos em 1963. A noção da megaestrutura como processo “manual” de tratar os problemas do desenho urbano é referida por Reyner Banham, que encontra uma «sedutora conveniência» na possibilidade de “manuseamento” directo, a três dimensões, da resposta às questões urbanas, através da multiplicação de peças, ou “células”, ligadas por um suporte estrutural (Banham, 1978: 163, cf. figura 10). Como vimos, um processo semelhante pode ser visto, numa escala necessariamente mais pequena, no Conjunto de Apartamentos na Praia das Mações, quase uma “proto-megaestrutura” de repetição celular, que tem origem, como vimos, na multiplicação das ideias

espaciais exploradas no Abrigo da Nora. Porém, para explicar a origem conceptual do Sistema Modular aplicado nos projectos das HE, Justino Morais recorre a princípios bem mais terrenos, ligados à tradição lisboeta de construção corrente de prédios de rendimento, salientando o aspecto económico, central tanto para a arquitetura de promoção pública como para a de promoção privada:

«Se quiséssemos procurar uma origem para esse jogo, eu diria que ela se radica na experiência dos patos-bravos de Lisboa. A técnica do direito-esquerdo, por exemplo, aprendi com eles. Geriam muito bem a relação entre o como fazer e o como pagar, ou seja, numa linguagem económica moderna, a relação custo-benefício. Este jogo de espaços não tem em vista apenas a arquitetura mas a racionalização de custos e os patos-bravos, muitos deles analfabetos, conheciam por experiência própria como tirar proveito dessa relação» (Morais, 2006: 3).

## BIBLIOGRAFIA

[s.n.] (1955). “Célula Experimental construída em Purley pelo London County Council”, in *Arquitetura*, n.º 54 (Abril-Maio), p. 18-19.

Banham, Reyner (1978). *Megaestructuras – Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Cabral, Bartolomeu Costa (1966). “Industrialização da construção” [relatório de estágio no “Great London Council”, em Londres, de 13 de Março a 20 de Maio de 1965], in *Habitacões Económicas – Federação de Caixas de Previdência. Colectânea de Estudos de Habitação, Publicação de Circulação Restrita*. Ano 4, n.º 19 (Março).

Cardim, João (2014). “Modular design in social housing: the work of Justino Morais 1960-1980”, comunicação apresentada no ISUF – 21st International Seminar on Urban Form. Porto, 3-6 Julho. Disponível em: [https://www.academia.edu/8672671/Modular\\_design\\_in\\_social\\_housing\\_the\\_work\\_of\\_Justino\\_Morais\\_1960-1980](https://www.academia.edu/8672671/Modular_design_in_social_housing_the_work_of_Justino_Morais_1960-1980)

Croft, Vasco (2001). *Arquitetura e Humanismo*.

Lisboa: Terramar.

Lamas, José M. Ressano Garcia (2010). *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. 5ª edição [1990]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ministry of Housing and Local Government (1966). *Old people’s flatlets at Stevenage – an account of the project with an appraisal*. Londres: Her Majesty’s Stationery Office (HMSO).

Montaner, Josep Maria (2002). *As formas do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Morais, José Pedro (2014). Entrevistado pelo autor.

Morais, Justino (1964). Um abrigo para férias em Colares – memória descritiva e justificativa. Arquivo Intermédio da Câmara Municipal de Sintra, processo de obra n.º 6163 / 1964.

Morais, Justino (1965a). Conjunto de apartamentos na Praia das Mações, estudo inicial – memória descritiva e justificativa. Arquivo Intermédio da Câmara Municipal de Sintra, processo de obra n.º 6233 / 1965.

Morais, Justino (1965b). Conjunto de apartamentos

na Praia das Mações, projecto – memória descritiva e justificativa. Arquivo Intermédio da Câmara Municipal de Sintra, processo de obra n.º 10213 / 1965.

Morais, Justino (1990). Currículo Profissional. Texto policopiado.

Morais, Justino (2006). Entrevistado por Flávio Paiva. Texto policopiado.

Pereira, Nuno Teotónio (1996). Escritos (1947-1996, selecção). Porto: Edições FAUP.

Pinto, Paulo Tormenta (2015). Infra-estrutura e Nomadismo [texto distribuído aos alunos do programa doutoral em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, ISCTE-IUL, Lisboa].

Tavares, Maria (2003). Federação de Caixas de Previdência – Habitações Económicas: um percurso na história da arquitetura da habitação em Portugal. Tese de Mestrado, Lisboa: FA-UTL.

The National Building Agency (1965). Generic plans: two and three storey houses. Londres: The National Building Agency.

Tostões, Ana (1997). Os Verdes Anos na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50. Porto: FAUP.

Zevi, Bruno (1970). História da Arquitetura Moderna (Vol. I). Lisboa: Editora Arcádia.

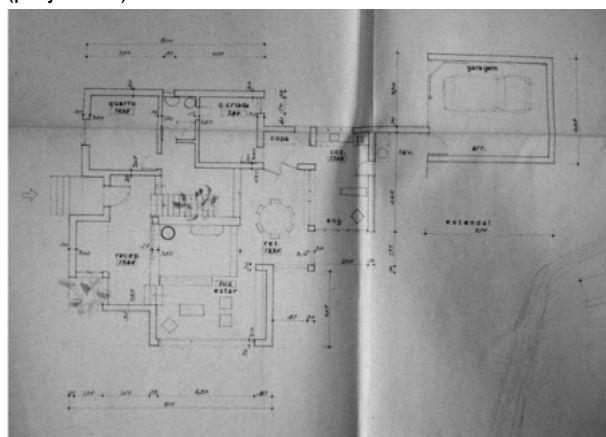
**FIGURA 1**

Justino Morais (fotografia não datada).



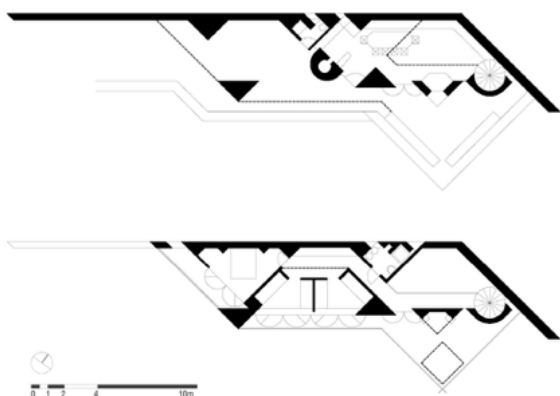
**FIGURA 3**

Justino Morais, Moradia nas Tomadias, Praia das Maças (proj. 1962).



**FIGURA 5**

Justino Morais, Abrigo da Nora, Colares (proj. 1964).



**FIGURA 2**

Justino Morais, Moradia nas Tomadias, Praia das Maças (proj. 1963).



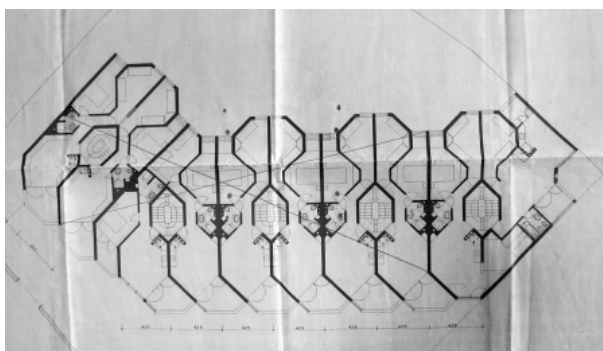
**FIGURA 4**

Justino Morais, Abrigo da Nora, Colares (proj. 1964).



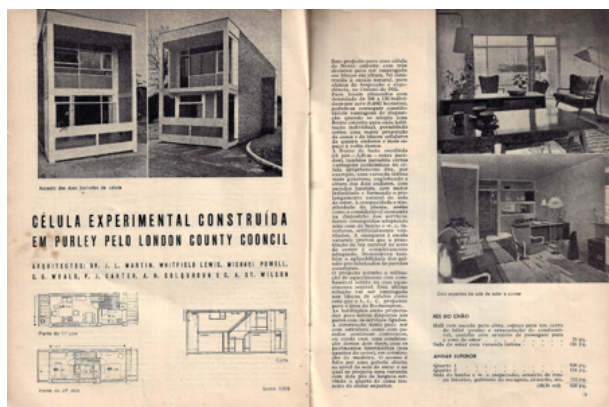
**FIGURA 6**

Justino Morais, Conjunto de Apartamentos, Praia das Maças (proj. 1965).



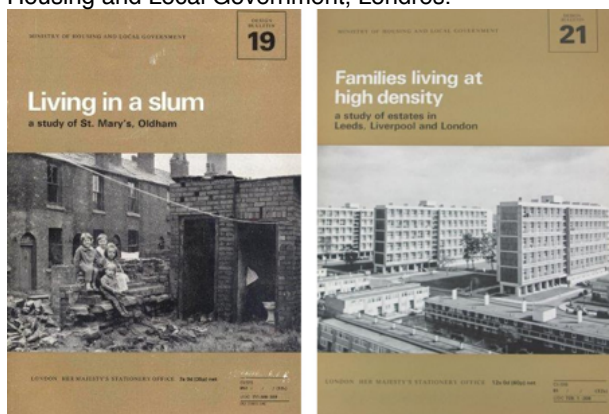
**FIGURA 7**

Artigo publicado na revista *Arquitetura*, n.º 54 (Abril-Maio, 1955).



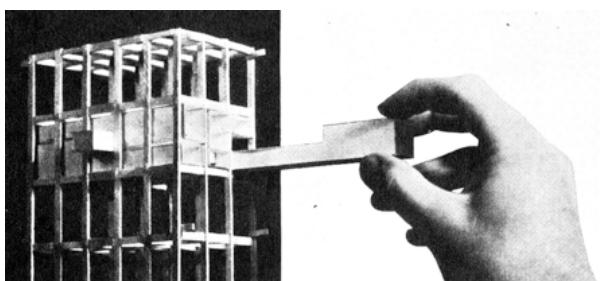
**FIGURA 9**

Série *Design Bulletin*, Ministry of Housing and Local Government, Londres.



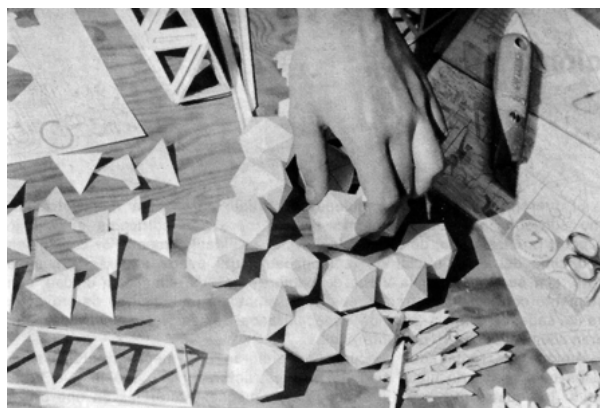
**FIGURA 8**

Le Corbusier, modelo exemplificativo do princípio construtivo das unidades de habitação.



**FIGURA 10**

Jogo de peças para um modelo megaestrutural (Archigram VII, 1967).





## NARKOMFIM: O CANTO DO CISNE DO MOVIMENTO MODERNO NA UNIÃO SOVIÉTICA

Pedro Machado da Costa

### MIL NOVECENTOS E VINTE E OITO

1928 foi um ano de significativa importância para a arquitetura do movimento moderno. Em Junho desse ano, no *Château de La Sarraz*, sob os auspícios de Le Corbusier e de Sigfried Giedion, um grupo de vinte e oito arquitectos funda o *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*. O CIAM reúne autores que se tinham cruzado em outras ocasiões – nomeadamente na Exposição de Artes Decorativas de 1925 ou no *Weissenhofsiedlung*, em 1927 – incluindo Josef Frank, Mart Stam, Hannes Meyer ou Ernst May. O grupo inicial do CIAM envolveria ainda, como delegados soviéticos, Nikolai Kolli, El Lissitzky e Moisei Ginzburg. A inclusão de três arquitectos russos neste grupo restrito de autores faz adivinhar que o fervilhar artístico e o debate arquitectónico da recém-criada União Soviética muito seduzia os que comungavam os valores que o CIAM acabava de declarar.

Na verdade, desde o início da década de 20 que se observava um crescente interesse da cultura da Europa Central pela produção artística e cultural soviética. O cruzamento de influências era notório e crescente. Walter Benjamin passaria o Inverno de 1926 em Moscovo, registando<sup>1</sup> o quotidiano e as alterações da cidade após a revolução de 1917, exactamente um ano depois de Erich Mendelsohn viajar pela Rússia, sendo o primeiro arquitecto estrangeiro a projectar um edifício na URSS<sup>2</sup>. Malevich ou Mayakovsky granjeavam de

reconhecimento nos circuitos artísticos ocidentais. El Lissitzky – que traduziu os escritos de Malevich para alemão – muda-se para Berlim na década de 20, levando a seu cargo a divulgação da emergente cultura moderna soviética<sup>3</sup>. A filmografia de Eisenstein era já conhecida na Europa, mesmo antes do realizador passar os últimos anos da década de 20 entre Berlim, Zurique e Paris, tendo depois sido convidado a filmar nos Estados Unidos (Figuras 1 e 2).

Seria contudo a Exposição de Artes Decorativas de Paris – onde ressaltam os trabalhos de Rodchenko, inúmeros projectos de alunos e professores da Vkhutemas e, claro, o próprio pavilhão de Melnikov – que traria extensa visibilidade ao movimento moderno soviético, demonstrando comungar dos mesmos valores das vanguardas centro europeias. Não será pois coincidência que tanto o Pavilhão do *Esprit Nouveau* como o Pavilhão Russo tivessem sido alvo das mesmas críticas (Cooke, 1995, p. 143): ambos demonstravam uma visão radicalmente diferente da arquitetura, ressaltando um e noutro casos a total ausência de decoração, e uma forma que resultava directamente das soluções tipológicas e estruturais, que se tornavam assim nos principais componentes da nova gramática arquitectónica (Figura 3).

Esta ligação ideológica estendia-se toda a actividade criativa, havendo evidente troca de influências entre a emergente cultura soviética e a da Europa Central, fosse na prática e na teoria arquitectónicas, no design ou mesmo no ensino

<sup>1</sup> Ver Benjamin, W: *Diário de Moscovo*. No livro, Benjamin descreve os dias de Inverno de 1926, na companhia de Adja Lacis. Para lá da importância do Diário para a compreensão do pensamento de da obra de Benjamin, o livro oferece um retrato muito explícito das condições de vida dos moscovitas durante a época do NEP.

Em 1928, Benjamin publica “Rua de sentido único”: um conjunto de fragmentos sobre a cidade moderna, que serão dedicados a Adja; sendo esta cidade de Benjamin muito próxima daquilo que Moscovo era na ideia dos construtivistas, e também na própria Weimer antes da guerra.

<sup>2</sup> Trata-se de uma fábrica em Lelínegrad (actual S. Petersburgo): a Krasnoye Znamya. A obra inicia-se em 1926, terminando apenas em 1937, Mendelsohn afasta-se do projecto nesse mesmo ano, tendo o edifício sido terminado por uma equipa russa, composta por Hyppolit

Preteaus, S. O. Ovsiyannikov, e E. A. Tretyakov. Embora o edifício detenha muitos dos aspectos formais da obra de Mendelsohn, observam-se evidentes relações morfológicas com obras construtivistas da mesma época. Mendelsohn acabaria por renegar o projecto [que não é referido na sua biografia oficial]. Porém, a propósito da sua experiência na União Soviética, publica *Russland, Europa, Amerika* [1929], onde mostra vários exemplos da arquitetura soviética, nomeadamente de obras de Lissitzky.

<sup>3</sup> Para uma análise dos trabalhos de propaganda de Lissitzky no estrangeiro, ver Pohlmann: *El Lissitzky's Exhibition Designs: The influence of His work in German, Italy, and the United States, 1923-1943*; in Tupitsyn, 1999; pp. 52-65.

artístico. Frampton (1992, p. 169) relembra que a cadeira Wassily<sup>4</sup> era igual a uma outra, desenhada na Vkhutemas, um ano antes, referindo ainda que a troca de correspondência entre Rodchenko e Moholy-Nagy torna evidente que a Bauhaus estava sujeita a uma forte influência ao programa académico experimental do Vkhutemas (p. 171).

Ainda que nenhum dos três delegados russos ao CIAM tenha chegado a viajar para a Suíça –não havendo por tal referência a qualquer um deles na Declaração Oficial do Congresso (Montaner, 1994, pp. 260-270) –, a proximidade de ideias entre os autores do movimento moderno e os construtivistas russos é evidente.

Em Outubro desse mesmo ano, Kolli, El Lissitzky e Ginzburg iriam ter oportunidade de encontrar Le Corbusier, aquando da sua primeira visita a Moscovo, a propósito da preparação do projecto daquilo que seria a primeira grande obra e também o primeiro edifício público de Le Corbusier: o *Centrosoyus*<sup>5</sup> (a sede da União Central de Cooperativas de Consumidores), desenhado em co-autoria com Nikolai Kolli<sup>6</sup>.

Ainda que o *Centrosoyus* fosse, à data, uma obra de grande significado para Le Corbusier (tratava-se na verdade do maior obra do autor, mantendo-se assim até 1947, aquando da construção da Unidade de Habitação de Marselha), o edifício apresenta ainda um conjunto de elementos pouco claros, alguns deles contraditórios<sup>7</sup> com o que o

autor vinha afirmando e, sobretudo, como o que iria desenhar e construir nas décadas seguintes. Embora a coerência e a qualidade do edifício não tivesse sido consensual<sup>8</sup>, o *Centrosoyus* foi ainda assim a primeira oportunidade de Le Corbusier aplicar em grande escala os princípios por ele definidos: pilotis, fachada livre de elementos estruturais, plantas livres, coberturas planas e *fenêtres à longueur* (Figuras 4 e 5).

Se estes elementos não eram propriamente novos na gramática de Le Corbusier (por essa data, iniciava-se a construção da *Ville Savoye*, que iria consolidar várias experiências anteriores), também não seriam novidade para Lissitzky ou para Ginzburg: as ideias de Le Corbusier eram já conhecidas entre os arquitectos russos. Mesmo antes do *Esprit Nouveau* ter sido visitado em 1925 por Melnikov e seus pares, Nikolai Tarabukin publica<sup>9</sup> uma extensa resenha (Senkevicht, A., in Ginzburg 1982, p. 26) do *Vers une Architecture*, e o próprio Ginzburg refere o conteúdo do livro num editorial da SA<sup>10</sup> intitulado “A Estética da Modernidade” (p. 28), onde faz a apologia dos valores ideológicos e estéticos de Corbusier.

[que Corbusier refere no tomo I das *Oeuvres Complètes*] não terá comparação com qualquer outro revestimento por ele usado em outras obras; julgando-se que a opção material terá sido tomada à revelia do autor [note-se que o mesmo tipo de pedra, vermelha, de junta aberta e porosa, é usada em vários outros edifícios de Moscovo construídos nas décadas de 20 e 30], sendo que a substituição da caixilharia original por perfis de alumínio durante a década de 70 retira expressividade às grandes áreas de fachada envidraçada. Das poucas área visitadas [o acesso ao edifício é restrito], são óbvias a introdução de alterações significativas aos espaços internos e a existência de um piso térreo que altera toda a relação do edifício com a rua.

<sup>8</sup> O Edifício foi severamente criticado por inúmeros arquitectos: Sergei Kozhin acha-o frio, monótono, desagradável, Viktor Kokarin detesta-o, e Hannes Mayer [que entretanto se muda para Moscovo] vaticina que o edifício nunca será terminado, nem se seja por causa da má solução material: “uma orgia de betão e vidro”. Mesmo Sert e Charlotte Perriand seriam consensuais sobre aquilo que afirmavam ter sido uma má escolha da cor da pedra (Cohen, 2008)

<sup>9</sup> 1922

<sup>10</sup> Acrónimo de *Sovremennaya Arkhitektura* [Arquitetura Moderna]. O jornal foi editado pelo grupo OSA, entre 1926 e 1930, e dirigido por Ginzburg e pelos irmãos Vesnin até 1928, data em que Roman Khiger assume a direcção da publicação.

<sup>4</sup> Breuer, 1929

<sup>5</sup> Para o historial do processo, ver Cohen 2008.

<sup>6</sup> Deduz-se que o envolvimento de Kolli esteja relacionado com a necessidade de ser um russo a assumir a responsabilidade do projecto durante o primeiro dos três concursos. Será Kolli a acompanhar o desenvolvimento do projecto, primeiro em Paris, e depois em Moscovo, até 1936, dada a conclusão da obra. Recorde-se que Le Corbusier não regressaria à União Soviética depois de ter perdido o Concurso para o Palácio dos Sovietes, em 1932; não tendo visto por isso acompanhado e terminado a obra. Nicolai Killi seria ainda responsável por várias alterações ao edifício, feitas na década de 50.

<sup>7</sup> A leitura que se faz do edifício baseia-se porém em visitas feitas na actualidade, sendo óbvio que o edifício terá sofrido alterações significativas, sobretudo se analisarmos o projecto que Le Corbusier publica nas *Oeuvres Complètes*. A alteração mais evidente é a da própria frente do edifício, que originalmente se abria para uma avenida lateral à Miasmitskaya que nunca terá existido. Por outro lado, o uso da pedra vulcânica

Dois anos mais tarde, Ginzburg edita “Estilo e Época”, que viria a ser o elemento central para a consolidação das ideias construtivistas que se espalhavam pelos vários grupos que se formavam em torno da Vkhutemas: os racionalistas da ASNOVA<sup>11</sup>, os autores literários do LEF<sup>12</sup>, ou o próprio grupo liderado por Ginzburg – o OSA<sup>13</sup>, em cujo jornal (SA), é referido o nome de Le Corbusier como membro do conselho editorial (Star, 1982, p. 210).

O livro de Ginzburg é um notável síntese da utopia que atravessa esta geração de arquitectos soviéticos: a crença no mundo mecanizado, um evidente vínculo da arquitectura à sociedade e à tecnologia, e uma abordagem que se procurava validar pela própria história e teoria da arquitectura. Segundo Ginzburg, à emergência de novas necessidades sociais e políticas, a arquitectura deve responder de um modo novo, tirando partido das extensas possibilidades da tecnologia e da indústria que entretanto são postas ao serviço do homem (Figura 6).

## ESTILO E ÉPOCA

A obra é escrita em tom de manifesto, cuja forma não esconde a ambição própria daqueles que procuravam inventar uma arquitectura nova e, através dela, todo um mundo novo.

Para Ginzburg, os determinantes históricos que produzem um estilo – ou seja: os (novos) factos que desencadeiam a “centelha de energia criativa” necessária para impulsionar uma mudança estilística – estão presentes na nova sociedade soviética em construção. Essa

oportunidade é dada pela Revolução e também pela capacidade industrial que se instalava na URSS.

Segundo Ginzburg, a máquina permite alterar o ciclo de produtividade da sociedade, fornecendo uma base científica e tecnológica para a construção

de uma ideia de arquitectura verdadeiramente moderna. Por sua vez, a Revolução fará emergir o proletariado como a vanguarda de uma nova ordem socioeconómica. Como novo grupo de poder, o proletariado assume o trabalho como conteúdo principal da nova sociedade, tornando-se no símbolo unificador da sua existência. Este, por sua vez, torna-se a mais importante questão para a arquitectura. Daí que, pela tese de Ginzburg, a arquitectura deveria dedicar-se a inventar novos processos de alojamento, oferecendo condições para a emergência de um outro quotidiano, baseado nos valores da revolução soviética.

Dado que a habitação e a fábrica estariam destinados a ser símbolos principais da época revolucionária – tal como os templos o tinham sido para a antiga Grécia, as catedrais para o Gótico ou os palácios para a Renascença – os elementos gerados por estas novas tipologias seriam os elementos basilares de um novo estilo de arquitectura.

Em “Estilo e Época”, a mecanização é tida como o produto final de uma visão racionalista do mundo, necessária ao desenvolvimento desse tão desejado “Homem Novo”. Se isso implicava a criação de um novo processo e uma nova organização do trabalho, ela deve originar uma nova vida, que engloba necessariamente os seus hábitos e os seus quotidianos: comer, repousar, aprender, sociabilizar deveriam ser eles próprios repensados; cabendo à arquitectura criar espaços onde tudo isto pudesse acontecer.

A escrita de Ginzburg não revela propriamente prioridades artísticas: se a máquina existe para executar funções específicas, ela não tolera “voos de fantasia”. Tal como na máquina, em que cada elemento tem uma tarefa definida, também a sociedade deve exigir que cada trabalhador se integre com absoluta precisão, a fim de assegurar um funcionamento eficaz; aplicando-se o mesmo princípio à arquitectura. No entanto, o formato do livro, em cujas ilustrações aparecem navios, aviões, fábricas, obras de arte, e vários tipos de objetos mecanizadas, demonstra um fascínio estético de Ginzburg por estas máquinas, que é muito próximo daquele que Le Corbusier evidencia em obras como *Vers une Architecture* ou *Aircrafts*.

De facto, a presença de *Vers une Architecture* no livro de Ginzburg é visível, seja pelo modo com que o autor usa a história da arquitectura para defender

<sup>11</sup> Associação dos Novos Arquitectos, reunindo autores como El Lissitzky, Melnikov, ou Ilya Golosof

<sup>12</sup> Revista literária que reunia Osip Brik e Mayakovsky, com larga participação de Rodchenko e de Eisenstein)

<sup>13</sup> Organização dos Arquitectos Contemporâneos, onde militavam autores como Alexandre Vesnin ou Mikhail Barsch, entre outros

uma alteração de paradigma arquitectónico, seja pela composição e pelo uso de imagens modernas. No entanto, Ginzburg afasta-se do discurso de *Vers une Architecture* num ponto-chave, que é significativo para entender a sua obra enquanto arquitecto: se o fascínio de Corbusier pela máquina procura uma relação entre a harmonia de uma obra de engenharia ou de mecânica e a beleza expressa pela arquitetura, Ginzburg opõe-se à tese da simbiose entre a (forma da) máquina e a (forma da) arquitetura; referindo até que a reprodução da forma da máquina por um edifício é esteticamente inspiradora, mas tecnicamente ingénua (Ginzburg, 1982, P. 74).

Como postulado de Ginzburg, a arquitetura assume-se como norma operacional, sendo dotado de um sentido de inevitabilidade histórica e técnica. Concebido como uma síntese metodológica do conceito, materiais e técnica, o projecto abrange a organização técnica de elementos no processo de construção, mas também a organização intelectual dentro do processo de pensar arquitetura. E por essa razão, a “sensibilidade construtiva” dos arquitectos distingue-se dos escultores e outros artistas (Ginzburg, 1992, p. 32 e seguintes).

Em certo sentido, Ginzburg vê-se na pele de um engenheiro, ou de um operário de uma qualquer linha de montagem, e é nesse sentido que podemos entender a afirmação de Udovicki-Selb (2015, p.66), referindo-se ao método de projecto por ele inventado, não como um sistema criativo, mas antes como um processo de montagem

## A EXPERIMENTAÇÃO TIPOLOGICA E A IDEIA DE *CONDENSADOR SOCIAL*

Em 1926, o SA lança um concurso de arquitetura<sup>14</sup> para um edifício colectivo (uma *Dom-Kommuna*), que dava continuidade a um outro concurso, lançado um ano antes pelas autoridades soviéticas, em que pela primeira vez se aponta o desejo de existirem espaços e programas colectivos: cozinhas e espaços de refeição, lavandarias mecânicas e espaços recreativos são, a partir daqui, concebidos como lugares comunitários (Crawford, 2014, p. 33 e seguintes).

As *Dom-Kommuna*, literalmente “casas comunitárias”, são entendidas como instituições que centralizam as actividades e necessidades quotidianas, incluindo a educação das crianças; o que de certo modo implica a ideia de desmantelamento da noção tradicional de família. Assim sendo, são vários os projectos destas “Casas” que excluem a existência de cozinhas ou espaços para refeições no interior das células de habitação (Figura 7).

As primeiras experiências baseadas nesse modelo de habitar são construídas em Moscovo no início da década de 20 (Udovicki-Selb, 2015, p. 54), seguindo de certa forma as tipologias dos falanstérios de Charles Fourier, com uma abordagem mais próxima dos modelos arquitectónicos do séc. XIX do que dos valores estéticos construtivistas.

O concurso é lançado com a intenção de criar soluções tipológicas para cidades em franco crescimento (como Moscovo o era, à época), capazes de albergar a crescente massa de trabalhadores que se instalava nos centros urbanos

Porém, mais do que se pensar num edifício de habitação, o concurso ambiciona obter aquilo que

<sup>14</sup> Ver Crawford, 2014: pag. 33 e seguintes. Do programa do concurso constavam um conjunto de questões feitas aos “Camaradas” e aos “Especialistas”. Se para o primeiro grupo se levantavam questões genéricas sobre modo de vida burguês e se procurava saber aquilo que a população desejava ter, ou como desejava viver; aos arquitectos as questões eram bem mais objectivas: que tipo de soluções construtivas e de materiais de devem implementar?; o que é que cada apartamento deverá conter?; que tipo de compartimentações deverão ser usadas?; que modelo tipológico deve ser aplicado?; quais devem ser as dimensões mínimas dos vários tipos de célula?; e que tipo de standardização poderá ser aplicado a estas novas habitações?



Ginzburg apelidava de “Condensador Social”: um espaço colectivo onde novas relações sociais e novos modos de vida fossem capazes de ser implementadas. Do ponto de vista sociopolítico, os resultados deveriam expressar as ideias sociais implícitas à revolução (o *Novyi Byt*, ou novo modo de vida). O processo implicava a procura de uma eficiência programática e um modelo construtivo pragmático, pouco dispendioso e rápido de executar; mas sobretudo um modelo que permitisse a reorganização funcional e social da sociedade e da cidade elas próprias, minimizando o isolamento do indivíduo, garantindo igualdade a todos os cidadãos. O projecto devia ser suporte de vida comunitária, providenciando acesso igualitário à educação, à saúde, ao exercício físico e a bens culturais.

Por tal, os projectos decompõem os espaços tradicionalmente existentes num apartamento; separando-os por zonas distintas no edifício, de modo a que todas as áreas socialmente relevantes pudessem ser usadas de forma comunitária pelos seus habitantes. Procura-se coletivizar e centralizar todas as áreas domésticas, criando espaços destinados às crianças (que passam a ser educadas pelo estado, libertando as mulheres para o trabalho), áreas de sociabilização e de encontro, espaços culturais (teatro, música, leitura, e espaços para desporto e exercício físico), mas também salas de refeição e cozinhas colectivas.

As células habitacionais, destinadas aos adultos, reduzem-se ao estritamente necessário, quer em termos de área, quer em termos de equipamentos ou objectos, que são os estritamente necessários ao indivíduo. Muitas destas unidades não têm cozinha, nem espaço para refeições.

Embora esta realidade fosse nova, na verdade ela não constitui propriamente uma ruptura, mas antes uma evolução das próprias condições de vida dos habitantes das grandes cidades russas, nomeadamente Moscovo e Leninegrado (São Petersburgo): na época, grande parte dos apartamentos dos edifícios urbanos dos séculos XVIII e XIX tinham sido já transformados em habitações colectivas, em que cada sala ou quarto de dormir se tornava na casa de alguém, muitas vezes de famílias completas.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Ver, a título de exemplo, as descrições das condições de vida das famílias russas nas obras de Dostoiévski.

Assim sendo, os edifícios de habitação que se constroem após a revolução de 1917, repetindo de alguma forma as tipologias habitacionais de uma casa burguesa, são projectados para funcionar como unidades de habitação colectiva, em que cozinhas e casas de banho são partilhadas por vários indivíduos ou famílias. A grande diferença destas unidades para os apartamentos do séc. XIX é que os objectos pessoais e o mobiliário estavam já reduzidos ao mínimo indispensável, e as tradições sociais e culturais da Rússia pré-revolucionária tinham desaparecido.<sup>16</sup>

Nos seus Diários de Moscovo, Benjamim descreve uma destas habitações:

“Tal como todos os quartos que até agora vi (...) ele contém apenas umas peças de mobiliário. (Daquilo que é habitual num apartamento burguês) apenas alguns objectos aqui e ali se mantêm. Se as pessoas conseguem viver em quartos que mais parecem enfermarias depois de uma inspecção, é porque o seu (novo) modo de vida é totalmente alienado da existência doméstica. O lugar onde vivem é no escritório, no clube, na rua.” (Benjamim, 1985, p. 26)

Sendo esse o espírito social e económico imposto pelo NEP<sup>17</sup>, as investigações feitas pelos grupos de arquitectos que gravitavam em redor da OSA e do ASNOVA dedicar-se-iam em demonstrar a possibilidade de substituir o modo de vida burguês por um sistema que, sendo espartano, fosse ainda assim capaz de criar condições de alguma forma diferentes, que melhor cumprissem este novo anseio social. Se a investigação do grupo implica a redução das áreas destinadas ao indivíduo, os

<sup>16</sup> Para uma descrição sociológica das alterações do ambiente doméstico durante este período, ver Buchli: pp. 42-55. Buchli refere cada objeto e cada peça de mobiliário que seria norma na habitação comunal soviética, da luz e de espaços que se repetiam nos vários edifícios. Note-se que o livro de Buchli tem por base o Narkomfin.

<sup>17</sup> Acrónimo de *Novaya Ekonomicheskaya Politika* [Nova Política Económica]. Refere a política seguida na União Soviética entre 1921 e 1928., por Lenine, que decreta a abertura a capital estrangeiro, e à pequena iniciativa privada. O período político corresponde a uma grande abertura à criação artística e arquitectónica. O NEP terminará depois da ascensão de Estaline, que iniciará em 1928 com a adopção dos “Planos Quinquenais”; e que, entre alterações sociais e económicas radicais, irá também inverter a liberdade e o experimentalismo artístico na União Soviética.

projectos ampliam a percepção destes mesmos espaços, oferecendo espaço, luz e ar, ao mesmo tempo que investem na criação de espaços colectivos espacialmente mais complexos, com condições de higiene e iluminação dignas do “novo homem”. Os apartamentos passam a ser “células para viver”, providenciando apenas o espaço mínimo necessário para a intimidade.

Evidentemente que as soluções saídas deste processo não refletem apenas as preocupações sociais e políticas implícitas à *Novyi Bit*: os projectos enquadram-se na estrutura do desenvolvimento disciplinar que a arquitetura sofre à época, quer na União Soviética, quer a nível internacional; pelo que as soluções morfológicas e conceptuais encontram eco das experiências de habitação social feitas na mesma época na Holanda, Alemanha ou Áustria<sup>18</sup>. As investigações feitas em torno destas *Dom-Kommuna* irão no entanto no entanto mais longe do que as alterações tipológicas feitas à época na Europa Central.

O investimento dos arquitectos do OSA concentra-se fundamentalmente em duas problemáticas: a célula individual e, evidentemente, o modo de reduzir as áreas destinadas às circulações internas dos edifícios. Se a questão das células implica que os arquitectos obedeçam às questões ideológicas relacionadas com a alteração do espaço doméstico<sup>19</sup>, já a (re)invenção dos sistemas de circulação nunca deixou de ser uma matéria estritamente arquitectónica, que se torna assim no objecto central desse processo de investigação.

Dos projectos desenvolvidos, resultam dois sistemas de circulação. O primeiro usa cada patamar intermédio de escadas para aceder directamente a unidades habitacionais, implicando o uso de meios-pisos. O segundo avança com a

possibilidade de a distribuição horizontal ser feitas por galeria, reduzindo a sua aplicação a um terço do número de pisos do edifício, com manifesto ganho de eficácia e de redução de áreas. E no entanto, por detrás do aparente pragmatismo dessas soluções, elas permitem a introdução de uma tipologia diversa daquela que era aplicada até então nos edifícios de habitação de cariz social na União Soviética e fora dela: o uso de células habitacionais distribuídas por meios pisos abre a possibilidade da existência de espaços de pé-direito mais elevado e da consequente introdução de mezaninos, que por sua vez trazem mais luz e ventilação para o interior das células.

Os espaços de pé-direito duplo tinham sido anteriormente aplicados em habitação social. Basta lembrar as *Siedlungshäuser* desenhados por Loos em 1921, precursoras da salas de pé-direito duplo que tiram partido da distribuição por meios-pisos que depois o austríaco construiria no *Werkbundsiedlung* em Viena, em 1930. Porém, pela primeira vez, observa-se a sua aplicação a unidades repetidas em altura, configurando um potencial compositivo e tipológico inovador. Os espaços comuns de cada apartamento (em pé-direito duplo total ou parcial, dependendo do uso de dois pisos ou de soluções de meio-piso) permitem que cada célula tenha duas frentes, possibilitando a redução da largura das mesmas e o aumento da profundidade dos blocos habitacionais; o que inaugura toda uma nova morfologia, indicando novos caminhos para a investigação arquitectónica à época (Figura 8).

Um dos projectos a concurso, da autoria de A. Ol, propunha uma secção com duas unidades distribuídas por três pisos, com acesso por uma galeria central no piso intermédio. Aqui, cada apartamento tem uma zona em pé-direito duplo junto à entrada, e uma zona de pé-direito simples, junto à fachada oposta. O esquema tipológico, o modo de acesso e a forma da solução são em tudo semelhantes aos módulos habitacionais desenhados por Le Corbusier para as Unidades de Habitação, duas décadas depois.

As propostas resultantes do concurso lançado pela SA são reunidas num número especial da revista<sup>20</sup>, publicado em 1927, no mesmo ano em que Ginzburg (com Vladimir Vladimirov), vê terminar a construção daquele que será o primeiro edifício em Moscovo

<sup>18</sup> Entre 1926 e 1930, o SA publicaria inúmeros projectos de autores centro europeus, que serviriam de referência a toda a produção arquitectónica do ASNOVA e do OSA.

<sup>19</sup> Ryan, N.: 2008; P. 189: “as células pouco espaço deixam para os habitantes terem objetos pessoais, e todo o desenho do apartamento [que inclui as cores das paredes] e do mobiliário desencoraja qualquer expressão de gosto pessoal. O sistema previne que os habitantes criem empatia ou desenvolvam memórias dos espaços que habitam e dos objetos que os mobilam. Por criar espaços e equipamentos desta forma, a vanguarda esperava libertar o Homem Novo do desejo de espaços e de objetos pessoais”.

<sup>20</sup> Ginzburg, M. (1927)

onde se aplicam os cinco pontos de Le Corbusier. O *Gosstrakh* aparenta um enorme despojamento formal, de volumetria simples e maciça, na qual são recortados grandes vãos de esquina e justapostos planos salientes. Embora o edifício cumpra toda a dialética formal modernista, os apartamentos são ainda baseados em tipologias tradicionais.

No ano seguinte o governo soviético, pela mão do STROIKON (Comité da Construção da República Russa) reúne uma comissão para desenvolver tipos de unidades de habitação, ficando Ginzburg responsável por liderar a equipa, que inclui vários outros membros do OSA, a quem se junta depois El Lissitzky<sup>21</sup>.

O grupo não irá propriamente dedicar-se a projectar edifícios específicos, mas desenvolver partes de edifícios, nomeadamente no que diz respeito a soluções modulares e sistematizadas de células habitacionais, e a sua articulação com circulações verticais e horizontais.

“O grupo desenhou seis tipos de unidades estandardizadas [...] No seu relatório, Ginzburg tornou explícito um conjunto de critérios que forma tomados em conta para a elaboração dos projectos, e que incluíam racionalizar os espaços destinados às cozinhas, tirar o máximo partida área mínima aplicada a cada unidade, providenciar iluminação natural em todos as áreas e ventilação cruzada em todos as unidades”<sup>22</sup>

A mais inovadora das unidades desenvolvidas pelo grupo do STROIKON é a Unidade Tipo F<sup>23</sup>, que combina várias ideias resultantes do concurso de 27. Um edifício composto por unidades F tem acesso por galerias ao longo de uma das fachadas laterais. Aqui, a inovação reside no facto das galerias se encontrarem desfasadas meio-piso em relação ao interior das unidades. De forma a aceder a cada unidade, os moradores sobem (ou descem) meio-piso, entrando no espaço colectivo da unidade, com uma área para refeições e uma pequena cozinha.

A área destinada à zona de dormir e a casa de banho encontra-se meio-piso acima (ou abaixo) desse primeiro patamar, sendo implantadas sobre (ou sob) a galeria de acessos comuns. A primeira zona da Unidade tem um pé-direito de 3,5 m, e a segunda, de 2,25 m.

Lissitzky desenha o mobiliário e o equipamento a instalar na Unidade Tipo F, que inclui uma mesa, uma estante, um sofá e três bancos (que se transformavam num segundo sofá), bem como uma cozinha modular mínima – em tudo semelhante à cozinha desenhada por Margarete Schütte-Lihotzky<sup>24</sup> projectada para Ernst May<sup>25</sup> –, que já não era uma peça de mobiliário, autónoma, mas uma parte do desenho do espaço (Figura 9).

Outra tipologia, a Tipo K, aplica os mesmos princípios de organização do espaço, recuperando o modelo tipológico proposto por A. OI no concurso de 1927. Porém, ao invés de aplicar a lógica de galeria central, com duas unidades interligadas, que se sobrepunham entre si verticalmente; aqui, a Unidade Tipo K é conjugada apenas no sentido horizontal, localizando a galeria junto a uma das fachadas do bloco habitacional, de modo a garantir ventilação e iluminação natural às circulações e, através delas, às células.

## O NARKOMFIM

Foram seis os edifícios resultantes da investigação do grupo do STROIKON. Entendendo-se a investigação do grupo, os processos de criação baseados na assemblagem de elementos e à própria ideia que Ginzburg tinha da profissão, estes edifícios baseiam-se (re)montagem dos elementos (unidades e sistemas de circulação) obtidos anteriormente.

O melhor exemplo desse processo, e o mais qualificado em termos arquitectónicos, é o Narkomfin (acrónimo de Narodnij Kommissariat Finansov, em português: Commissariado Popular para as Finanças). O edifício, projectado por Ginzburg e por Ignatij Milinis, alberga 50 famílias (cerca de 200 pessoas), muitas delas altos quadros

<sup>21</sup> Crawford, C., 2014: refere o ano de 1928. No entanto Udovicki-Selb, D. (2015) indica que o grupo de trabalho organizado pela STROIKON inicia o seu trabalho em 1926, sendo que o ano de 1928 corresponde à entrada do OSA no grupo.

<sup>22</sup> Crawford, C (2014); p.48; tradução livre.

<sup>23</sup> Ginzburg, M., 1929.

<sup>24</sup> no número 1 de 1929 do SA, reproduz-se a cozinha de Schutte-Lohotzky, publicada por um correspondente alemão da revista.

<sup>25</sup> 1926

do Comissariado (Figura 10).

A intervenção localiza-se na Av. Novinsky, o primeiro anel de circulação da cidade, em forma de *boulevard*, num tecido urbano próprio do século XIX. Porém, o edifício não segue a continuidade urbana dos quarteirões que fazem as frentes do *boulevard*, optando-se por uma implantação paralela à avenida, por detrás de um pequeno bosque de árvores altas.

O projecto inclui o bloco de unidades de habitação, um clube com cantina e restaurante, uma lavandaria central e um centro de dia para crianças que não chega a ser construído. Estava ainda planeada a construção de um segundo bloco habitacional, perpendicular ao Narkomfin e à avenida.

O edifício principal, destinado às unidades habitacionais formaliza-se através de um bloco paralelepípedo, originariamente com cinco pisos completos elevados do chão por um sistema de pilotis recuado do plano de fachada. Um sexto piso, duplo e recuado, ocupado por um único apartamento<sup>26</sup>, remata o complexo.

A relação entre escadas e galerias e a assemblagem dos vários tipos de unidade anteriormente desenvolvidos no seio do STROIKON (unidades B, F e K) é feita de modo a reduzir ao máximo as áreas de circulação. As galerias de circulação são colocadas ao longo do alçado nascente, no primeiro e no quarto pisos, acompanhando sistema de janelas contínuas ao longo de todo o pano de fachada, com marcação da modulação das unidades de habitação. Dado que Ginzburg e Milinis repetem a mesma janela nos pisos destinados às unidades de habitação, o alçado nascente é composto por um conjunto de faixas horizontais, não se distinguindo as galerias de circulação horizontais das unidades de habitação. O Alçado Poente, todo ele ocupado por células, apresenta um desenho mais complexo e ritmado, composto por três vãos distintos, a que correspondem áreas internas dos diversos tipos de unidades de habitação que compõem o programa do edifício (Figura 11 e 12).

<sup>26</sup> Ilfried Wang refere que inicialmente o corpo superior deveria conter 12 células, tendo sido no entanto substituído por um único apartamento que iria ser habitado por Nicolay Miljutin, que para além de ser co-editor do SA, era também o Comissário das Finanças que promoveu a construção do edifício, in Udovicki-Sleb, D. (2015); pp. 31-39

Os topos do edifício são tratados como elementos de excepção, com varandas salientes e vãos de dimensão variada, cuja composição já não depende directamente dos módulos usados (variações da Unidade Tipo K, com mais compartimentos). Todos os apartamentos (e todos os espaços que compõem cada apartamento) têm frente de fachada, garantindo-se assim iluminação e ventilação natural. O mesmo se passa com as galerias de circulação horizontais e com as escadas.

Os espaços colectivos – a lavandaria, uma sala de leitura, ginásio, várias salas em mezanino e um clube – instalam-se num segundo bloco a sul, de quatro pisos, assente no chão, com a frente norte totalmente envidraçada, virada para o interior do parque. Este bloco liga-se ao edifício principal por uma ponte que acede à galeria de circulações do primeiro piso. O desenho deste bloco assume uma linguagem autónoma do edifício de habitação, resultante do programa funcional aí instalado; sendo de ressaltar a óbvia relação que Ginzburg e Milinis pretendem criar com o arvoredo do parque, pelo grande envidraçado que varre toda a fachada norte, para onde se expõe o pé-direito do clube.

A forma mais estática deste segundo bloco contrasta à linguagem declaradamente moderna do edifício principal. Este assume toda a iconografia anteriormente posta em prática por Le Corbusier: o volume, apoiado em pilotis, parece pairar sobre o parque, que não é interrompido pelo edifício; a entrada original é instalada no único volume que contacta com o solo, e que lembra o volume oval da *Ville Savoye*<sup>27</sup>; e mesmo as *fenêtres à longueur* não são estranhas aos elementos compósitos usados por Le Corbusier (Figuras 13, 14, 15 e 16).

## MIL NOVECENTOS E VINTE E OITO, OUTRA VEZ

Se este ano de 1928 aparenta ser magnífico para a cultura arquitectónica russa, ele coincide também com a substituição do NEP pelos Planos Quinquenais, levando a que, nos anos seguintes, tudo se altere no ambiente político e social na

<sup>27</sup> Note-se que, actualmente, o piso térreo do edifício está totalmente ocupado por construção. A observação do piso original de entrada é feita a partir de um modelo publicado em Udovicki-Sleb, D. (2015); p. 128



nova Rússia. A partir dessa data, e durante a primeira metade da década de 30, Estaline reforça definitivamente o seu poder político, com consequências irreversíveis no panorama artístico e arquitectónico que até então se vivia em Moscovo. Na sequência desses factos, assiste-se a uma rápida alteração das condições de trabalho dos autores soviéticos: a *Vkhutema* é substituída por uma outra escola – o *Vkhutein* –, logo depois absorvida em pelo Instituto Arquitectónico de Moscovo, que irá dedicar-se a formar arquitectos segundo os paradimas do chamado Realismo Soviético. O SA seria extinto em 1931, substituído pelo Jornal da Arquitectura Soviética, que gradualmente passaria a dar destaque ao retorno da arquitetura de raízes classicistas que viria a marcar o regime de Estaline. Praticamente na mesma altura o ASNOVA e o OSA são dissolvidos, assim como todas as outras associações de artistas.

É nessa época lançado o concurso para o Palácio dos Sovietes<sup>28</sup>, com propostas de arquitectos envolvidos no OSA, incluído o próprio Ginzburg e, claro, também de Le Corbusier. Com a vitória do projecto de Boris Iofan – um esboço de raízes classicistas, que inauguraria o estilo arquitectónico que Estaline replicou nos mais importantes edifícios em Moscovo - Le Corbusier não mais retornaria à Rússia. O IV CIAM<sup>29</sup>, previsto para Moscovo, é transferido para o navio *SS Patris II* que, de Marselha, rumaria para a Grécia, levando consigo os homens que iriam assinar a Carta de Atenas, já sem a presença de Ginzburg, que não mais construiria nenhum edifício moderno.

O Narkomfin torna-se assim exemplar único, testemunhando o esplendor e o experimentalismo de uma época que termina exactamente na data em que o edifício é concluído. A sua importância é no entanto maior do que o seu significado político e social: o Narkomfin o culminar que um exercício excepcional de reflexão arquitectónica, sendo o expoente de um longo e complexo processo de trabalho em que os princípios higienistas, as ambições sociais e políticas e a cultura arquitectónica modernas resultam num dos exercícios mais radicais – e mais belos também - que o movimento moderno nos deu a conhecer.

Sendo notória a influência formal de Le Corbusier, o edifício apresenta porém aspectos profundamente originais, nomeadamente na conjugação modular e

na organização e forma dos seus circuitos internos; que advém directamente da investigação feita por Ginzburg e pelo OSA.

Não é difícil de concluir que no encontro de 1928 entre Le Corbusier com Ginzburg, um e outro tivessem oportunidade de trocar ideias sobre o edifício e que, durante a sua construção, Le Corbusier tivesse visitado a obra. Sabemos que Le Corbusier e Ginzburg trocaram correspondência<sup>30</sup> sobre o plano da Cidade Verde<sup>31</sup> (1930), um projecto que previa a dissolução da cidade e a dispersão dos habitantes de Moscovo por uma vasta extensão de território, baseado na construção de edifícios que, tal como o Narkomfin, são desenhados a partir de sistemas modulares. Sobre esse projecto escreve Le Corbusier:

“Meu caro Ginzburg, a arquitetura moderna tem precisamente a magnífica missão de organizar a vida das colectividades. Eu fui o primeiro a proclamar que a cidade moderna deve ser um imenso parque, uma cidade verde”<sup>32</sup>.

Esta ideia, aparentemente comum em Ginzburg e Le Corbusier, aparecerá mais tarde plasmada na *Ville Radieuse* e noutras propostas similares; sendo evidente que as experiências que Le Corbusier traz das suas visitas a Moscovo serão continuadas noutros edifícios, em outros lugares. É nestes outros lugares, nestas outras obras, que reside o legado do Narkomfin para a cultura arquitectónica moderna.

Quem sabe, talvez tudo fosse diferente para o movimento moderno, se a Carta de Atenas tivesse sido assinada em Moscovo. Porventura, hoje, o Narkomfin seria um dos principais símbolos vivos desse período, não correndo o risco de desaparecimento e de esquecimento daquilo que é um dos momentos cultural e socialmente mais relevantes do movimento moderno.

<sup>28</sup> 1932

<sup>29</sup> 1933

<sup>30</sup> Ver Le Corbusier (1930)

<sup>31</sup> 1930

<sup>32</sup> Le Corbusier (2015), p. 264; tradução do autor.

## BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (1985). *Moscow Diary*. Massachusetts: MIT Press.
- Buchli, V. (1999). *An Archaeology of Socialism*. New York: Berg.
- Cohen, J.L. (1992). *Le Corbusier and the Mystique of the URSS: Theories and projects for Moscow, 1928-1936*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Cohen, J.L. (2008). *Le Corbusier's Centrosoyus in Moscow*. *Future Anterior*, Vol. 5 (1), summer 2008; pp. 52-61.
- Cooke, C. (1995). *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*, London: Academic Editions.
- Crawford, C. (2014). *The Innovative Potential of Scarcity is SA's Comradely Competition for Communal Housing, 1927*. *Archidoc*, Vol. 1 [2], January 2014; pp. 32-53.
- Elliot, D. (1986). *New Worlds: Russian Art and Society 1900-1937*. London: Thames & Hudson.
- Frampton, K. (1992). *Modern Architecture: a critical history*. London: Thames & Hudson.
- Ginzburg, M. (1927). *CA [Sovremennaya arkhitektura]*, no. 4-5, 1927. Consultado em 28 de Maio de 2016, em [https://monoskop.org/Sovremennaya\\_arkhitektura#mediaviewer/](https://monoskop.org/Sovremennaya_arkhitektura#mediaviewer/)
- Ginzburg, M. (1927). *CA [Sovremennaya arkhitektura]*, no. 1, 1929. Consultado em 28 de Maio de 2016, em [https://monoskop.org/Sovremennaya\\_arkhitektura#mediaviewer/](https://monoskop.org/Sovremennaya_arkhitektura#mediaviewer/)
- Ginzburg, M. (1982). *Style and Epoch [1924]*, MIT Press.
- Le Corbusier (2015). *Precisions on the Present state of Architecture and City planning (1930)*. Zurique: Park Books
- Le Corbusier (1999). *Oeuvre Complète*, Birkhauser, Basel.
- Le Corbusier (1995). *Aircraft*. Milano: Editrice Abitare Segesta.
- Montaner, J. M. *et al.*, (1994). *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Nerea, Madrid.
- Ryan, N. (2008). *The Apartment Question: The Avant-Garde and the Problem of Domestic Interiors in 1920's Russia*, University of California [tese de doutoramento].
- Starr, Frederick (1976). *The Union of Contemporary Architects*, in Gibian, G: *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde 1900-1930*, Cornell University Press, Ithaca.
- Starr, F. (1980). *Le Corbusier and the USSR (New documentation)*. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 21 (3), pp. 209-221.
- Tupitsyn, M. (1999). *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*, Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Barcelona/ Porto.
- Tupitsyn, M. (1998). *Aleksandr Rodchenko: A Nova Moscovo*, Schirmer, Munique.
- Udovicki-Selb, Danilo [Ed.]. 2015: *O'Neal Ford Monograph Vol 6: Narkomfin*, Moisei Ginzburg, Ignatij F. Milinis, The University of Texas at Austin School of Architecture, Austin.

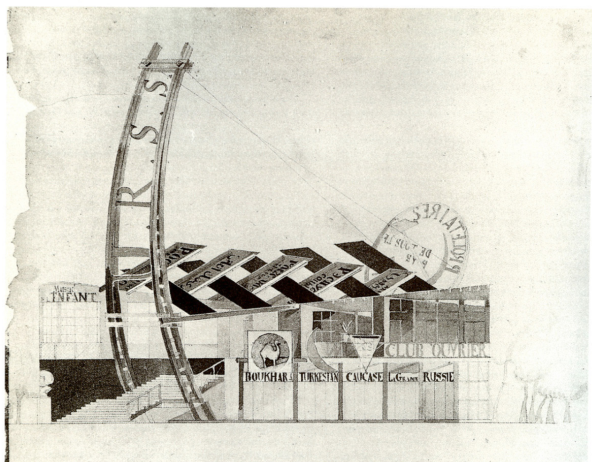
**FIGURA 1**

Capa do catálogo da Exposição da Bauhaus em Moscovo em 1931



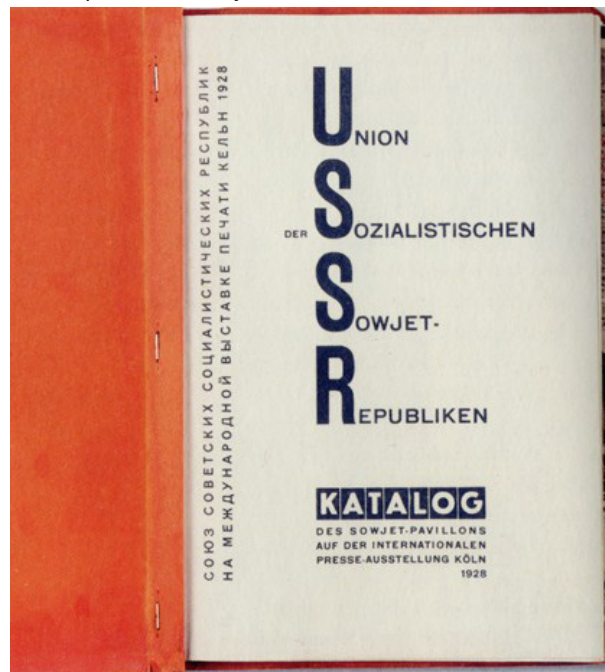
**FIGURA 3**

Pavilhão Soviético na Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris, 1925; K. Melnikov



**FIGURA 2**

Capa do Catálogo da Exposição da URSS realizada em Berlim por El Lissitzky, em 1928



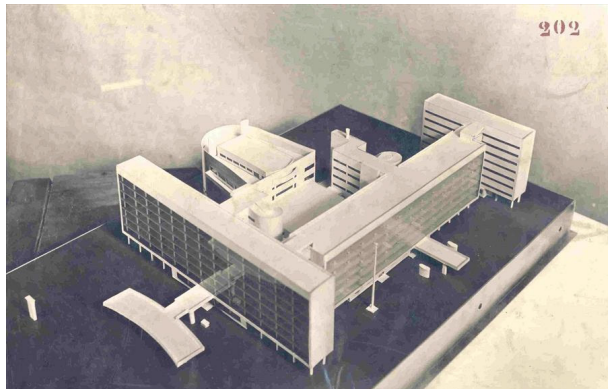
**FIGURA 4**

Le Corbusier, S. Eisenstein, Burov; Moscovo, 1928

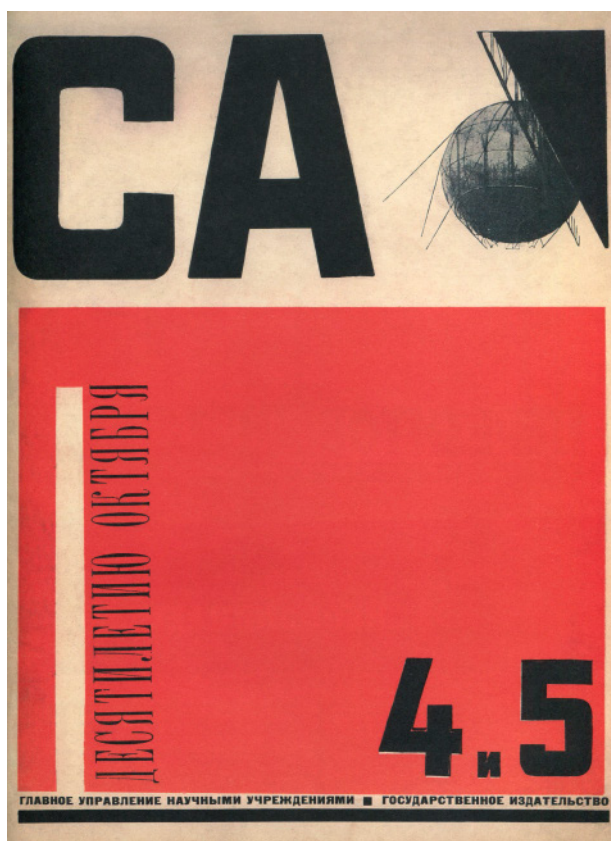




**FIGURA 5**  
Centrosoyus, Le Corbusier, 1928



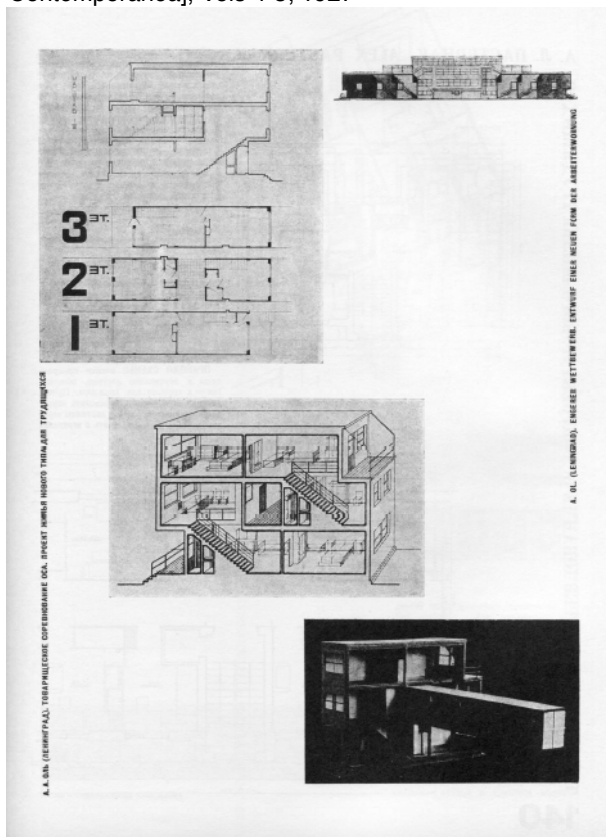
**FIGURA 7**  
SA Sovremennaya Arkhitektura [Arquitetura Contemporânea], Vols 4-5; 1927



**FIGURA 6**  
Estilo e Época, M. Ginzburg, 1924

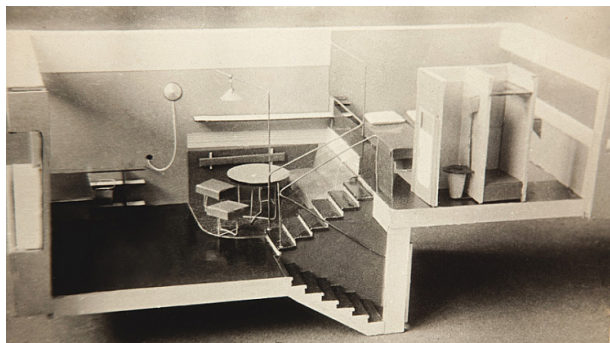


**FIGURA 8**  
Proposta para um esquema de funcionamento para uma Dom-Kommuna, A. OI  
SA Sovremennaya Arkhitektura [Arquitetura Contemporânea], Vols 4-5; 1927

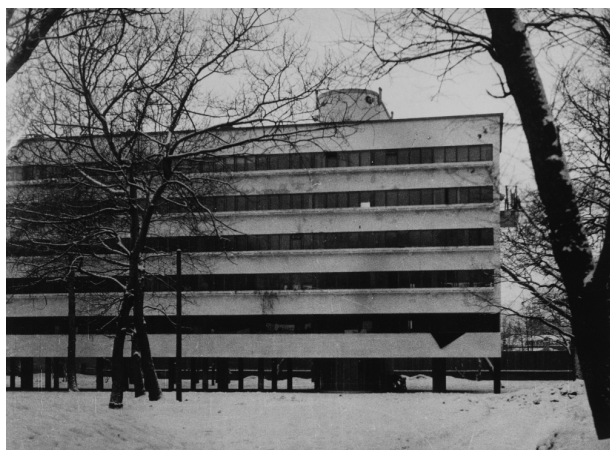




**FIGURA 9**  
Unidade Tipo F; Lissinzky, 1927



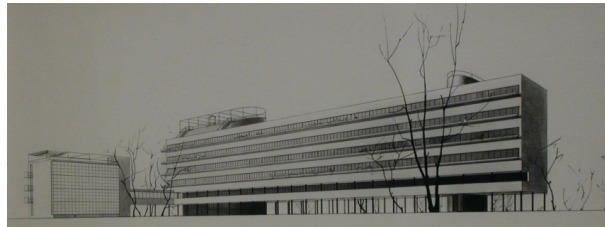
**FIGURA 11**  
Narkomfin, Alçado Nascente; fotografia de Robert Byron, 1931



**FIGURA 13**  
Narkomfin, Alçado Poente; fotografia de Charles Dedoyard, 1932



**FIGURA 10**  
Narkomfin, : perspectiva; M. Ginzburg, Milinis, 1929



**FIGURA 12**  
Narkomfin, Alçado Nascente; fotografia de Robert Byron, 1931



**FIGURA 14**  
Narkomfin, Entrada; fotografia de Robert Byron, 1931



**FIGURA 15**

Narkomfin, Corpo Comunitário; fotografia de Robert Byron, 1931



**FIGURA 16**

Narkomfin, Topo Norte; fotografia de Robert Byron, 1931







# SESSÃO TEMÁTICA 4

---

MORFOLOGIA URBANA  
E SUSTENTABILIDADE

---

## **SECÇÃO DE VÍDEO DA FACULDADE DE ARQUITETURA DE LISBOA. A HISTÓRIA DO OBJECTO E OS OBJECTOS DA SUA HISTÓRIA: DOIS ENSAIOS**

Alexandra Areia  
Leonor Matos Silva

### **RESUMO**

A Secção de Vídeo da Faculdade de Arquitetura de Lisboa é a denominação informal atribuída a uma realização da iniciativa de Augusto Pereira Brandão, Professor e Director do curso de Arquitetura da Escola de Lisboa na década de 1980. A Secção de Vídeo – que teve várias designações e se tratou, essencialmente, de um apetrechamento técnico e de pessoal, e de uma dinamização anímica – teve um significado e importância até hoje por assinalar, no âmbito da história não só desta Escola como da cultura arquitectónica portuguesa, como iremos demonstrar. Esta apresentação tem como primeiro objectivo dar a conhecer este importante acontecimento, perdido na espuma de uma época de efusividades ao mesmo tempo evidente e estranha a uma leitura contemporânea, como vários autores já têm afirmado. No entanto, o propósito fundamental desta comunicação conjunta é o de experimentar duas abordagens metodológicas sobre o mesmo objecto de estudo, aproveitando o mesmo tema de base, sendo a motivação por detrás deste segundo pretexto a circunstância da finalização de duas teses interessadas em aprofundar e partilhar experimentalmente esta recolha original. Em concreto, ambos os estudos se centram na cultura arquitectónica contemporânea; e ambos têm como matéria de análise, por um lado, a produção fílmica de arquitectos portugueses e, por outro, os objectos videográficos que resultam do acervo da actual Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, nomeadamente os respeitantes à década de 1980, por conterem maior carga simbólica, além de outros aspectos qualitativos relevantes noutras perspectivas de observação.

No seguimento de uma introdução que esclarecerá sobre aspectos comuns de ambas as investigações, a estrutura da comunicação dividir-se-á em duas partes: na primeira, será feita uma leitura histórica e crítica relativa à criação, significado e relevância da Secção de Vídeo da Faculdade de Arquitetura de Lisboa, como objecto de estudo; em segundo lugar, será apresentando um Ensaio Audiovisual baseado em alguns objectos videográficos realizados por esta Secção de Vídeo, desejavelmente de carácter especulativo e exploratório, na medida em que tentará descentrar o debate da síntese anterior, oferecendo um outro quadro de questões.



## URBANIZAÇÃO DE ALFORNELOS: UM PROCESSO EXEMPLIFICATIVO DA CONSTRUÇÃO DO TERRITÓRIO SUBURBANO DA ÁREA METROPOLITANA DE LISBOA.

Bruno Macedo Ferreira

### RESUMO

A presente comunicação pretende apresentar parte de uma investigação que através do levantamento de 30 casos de estudo inéditos procura compreender o fenómeno da ocupação habitacional da coroa norte da periferia de Lisboa.

Interpela-se a evolução do território construído no subúrbio (arquitetónica e urbanisticamente) quando, no final da década de 1950, os ideais do neoliberalismo, o aparecimento de grandes promotores imobiliários e uma grande pressão demográfica reformulam o processo de crescimento urbano e as lógicas de relações metropolitanas (da tradicional construção lote a lote pela produção de grandes pacotes urbanos) e o espaço urbano da periferia de Lisboa adquire a sua configuração contemporânea.

O crescimento suburbano registado na Amadora é a expressão mais emblemática do processo de suburbanização que a partir dos anos 1950 reconfigurou o território da Área Metropolitana de Lisboa. Concretamente pretende-se apresentar a Urbanização de Alforneiros. Este caso permite identificar os ideais e as lógicas que presidiram à transformação da freguesia rural da Amadora (até aos anos 50) no concelho mais densamente povoado do país.

A urbanização de Alforneiros surge na sequência da definição da nova estrutura regional expressa em 1964 pelo Plano Diretor da Região de Lisboa (PDRL). Em 1965 os proprietários do Casal de Alforneiros submetem à apreciação da Câmara Municipal de Oeiras um estudo preliminar para a sua propriedade com o intuito de definir com mais pormenor as grandes vias regionais (definidas no PDRL) que atravessariam a sua propriedade. No seguimento desse estudo, em 1967 *A Industrial de Construções, Cruz & Cruz Lda.* e a *Alves Ribeiro Lda.*, juntamente com os proprietários dos terrenos, promovem a elaboração do Antepiano de Urbanização do Casal de Alforneiros – Quinta da Correia abrangendo as duas propriedades contíguas. Este antepiano é da responsabilidade do arquiteto Mário de Menezes e do engenheiro civil M. Ramos da Cruz.

O Plano de Urbanização do Casal de Alforneiros – Quinta da Correia viria a ser apresentado em 1969 e, depois das devidas apreciações e ajustes, viria a ser concretizado a partir de 1972. O desenrolar do processo de construção, que se estendeu até final da década de 1990 irá permitir identificar uma série de agentes e de fatores que muito condicionaram o desenvolvimento e a concretização das ideias urbanas inicialmente definidas – o estabelecimento de canais *non aedificandi* destinados à implantação das infraestruturas de circulação regionais em volta da Urbanização; a ocupação desses terrenos com construções clandestinas; o processo do SAAL que iria permitir construir o Bairro 11 de Março numa das células da Urbanização aprovada; o desenho do edificado habitacional pelo engenheiro M. Ramos da Cruz; a estratégia de mercado da *Alves Ribeiro Lda.* e a influência que ela conseguiu exercer sobre as decisões autárquicas; a demolição das construções clandestinas para finalmente (em 2014) se concluírem as vias de circulação regionais (CRIL e IC16).

**Palavras-Chave:** *Alves Ribeiro Lda., Área Metropolitana de Lisboa, Planeamento Urbano, Subúrbio, Urbanização de Alforneiros*

## THE COLONIZATION OF ANGOLA - THE CASE OF CELA SETTLEMENT

Filipa Fiúza

### ABSTRACT

In 1936, the Companhia do Caminho de Ferro de Benguela, supported legally by the Portuguese government at the time, started a program entitled “A colonization experience”. The purpose was to prove that was possible to install “white” settlers in the Angolan outback living only from agriculture. This experience ended in 1949 and it was concluded that it was possible to populate Angola with “white” farmers living under such conditions. Nevertheless, one problem stood out: “directed colonization” was far more expensive than “free colonization”, which also had better results.

Despite the conclusion of the research, the Estado Novo regime initiated a colonization policy in the 1950s. The Cella settlement was one of the large scale colonization programs sited in Angola. The settlement was placed in the Amboim Planalto, near Gabela, in South Cuanza, and started its activity in 1952.

The plan of Cella settlement was drawn by architect Fernando Batalha, head of the Angolan delegation of the Colonial Urbanization Office, an official agency under the Portuguese Overseas Ministry. It was composed by 15 connected villages, in a total of 350 houses (each village was composed of around 28 houses and two of the villages were never occupied due to economic issues). For this large operation around 14.000 native families were displaced to give room to the European farmers. Despite the vastness of the land to be farmed, the resort to native work was forbidden until 1963.

The simulation, in Cella, of the habits that the rural population had in the metropolis was intended to welcome the settlers in what seemed to be a strangely familiar environment, despite the huge difference between Northern Portugal (from where the majority of the settlers came) and the Angolan Plateau. This was reflected in several aspects, from the names of the villages (homonymous to metropolitan ones) to the housing typologies and aesthetics (single-family houses, reminding some metropolitan models).

## APORTAR À BEIRA-RIO: O CONTRIBUTO DO NOVO MUSEU DOS COCHES A BELÉM

Nuno Tavares da Costa

### RESUMO

A Câmara Municipal de Lisboa desenhou, em 2008, o Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa, um documento estratégico para permitir “a reconciliação da cidade e dos seus habitantes com o rio Tejo...” Este plano, estabelecido para os dezanove quilómetros da frente de rio, integra as iniciativas governamentais protocoladas à altura com o município e cujas intervenções ficariam a cargo da entretanto extinta sociedade Frente Tejo. Nascida da Resolução do Conselho de Ministros n.º 78/2008, esta sociedade estava encarregue de duas áreas de intervenção primordiais: a Frente Ribeirinha da Baixa Pombalina, onde se incluem as intervenções no Campo das Cebolas, Ribeira das Naus e Terreiro do Paço; e o eixo Ajuda-Belém, com ênfase colocada no novo edifício para o Museu Nacional dos Coches, mas também na requalificação dos jardins de Belém e no remate poente do Palácio Nacional da Ajuda. É neste contexto que foi endereçado o convite ao arquitecto brasileiro Paulo Mendes da Rocha, para a elaboração do projecto do museu, a construir nos terrenos das antigas Oficinas Gerais do Material de Engenharia (1916), e que se pretendia inaugurar nas comemorações do centenário da república (2010).

Uma obra singular, entre as muitas que foram aportando silenciosamente à “praia”, assentando fundações à beira-rio, em aterros, na instável areia molhada.

O projecto surge ambicioso, reinventando desde início o programa que lhe foi colocado, e insistindo, como quase sempre Mendes da Rocha faz, numa reflexão crítica sobre o território e a cidade, assente no desejo e numa visão moderna da arquitectura. O resultado, cuja análise pretende-se abordar neste artigo, é um conjunto articulado de construções, colocadas com apurado sentido ético, para a criação de espaço público. Uma infra-estrutura urbana, colocada ao serviço dos cidadãos. Este facto, junto com a sua dimensão e linguagem arquitectónica, contrasta com a forte herança patrimonial do lugar, constituindo-se como uma absoluta novidade para a cidade e sua arquitectura; e neste particular, para a regeneração urbana do sítio de Belém.

**Palavras-Chave:** Beira-rio. Espaço Público. Museu dos Coches. Património. Urbanismo

### 1.

O novo edifício para o Museu Nacional dos Coches teve um nascimento atribulado. Podemos até afirmar que ainda não nasceu totalmente, uma vez que se encontra incompleto do seu projecto, faltando-lhe crescer, entre outras coisas, a parte da exposição e a passagem pedonal e ciclável. A *semente*, essa, foi ali colocada em 1994, quando as instalações das Oficinas Gerais de Material de Engenharia (OGME) do Exército, em Belém, foram cedidas à Secretaria de Estado da Cultura, precisamente com o propósito da construção de novas instalações para o museu. Sucede, porém, que este lote, situado no lado nascente daquela que hoje se designa pela *Zona Monumental de Belém*, tem sido questionado, em função da excelência da sua situação, por ser ou não propício a acolher este equipamento. Sem querer discorrer demasiado sobre o assunto, pois

não é essa a vontade do presente artigo, podemos assinalar duas evidências – recordar que neste local estiveram instaladas as Cocheiras Reais, que serviam, por sua vez, o Palácio de Belém (actual sede da Presidência da República e antiga Casa Real de Campo de Belém), cuja propriedade foi adquirida e engrandecida por D. João V desde 1726, tendo resistido ao Terramoto e sido reconstruído por Mateus Vicente de Oliveira, durante os anos 1770; o palácio já incluía um picadeiro, posteriormente demolido para dar origem ao actual Picadeiro Real (Giovanni Giacomo Azzolini, 1787-1828), cujo salão foi adaptado para primeira morada dos “Coches Reaes” por Rosendo Carvalheira (1904-1905) e acrescentado de uma nova ala, por Raul Lino, entre 1940-1943; por outro lado, todo o lugar de Belém é manifestação ancestral de soberania, retrato e cenário de importantes capítulos da nossa história, ali celebrados com edificações



erguidas em sua memória ou como simples demonstração do poder. Um dos últimos destes edifícios, também ele controverso na altura, foi o Centro Cultural de Belém (CCB, de Vittorio Gregotti e Manuel Salgado, 1988-1992), para acolher, durante um semestre, a primeira Presidência portuguesa do Conselho das Comunidades Europeias<sup>1</sup> e permanecer, posteriormente, como polo dinamizador de actividades culturais. Ora, sucede que os equipamentos culturais e de lazer são, hoje, protagonistas fundamentais (principais?) da afirmação política, mas também social e cultural, das cidades<sup>2</sup>, através da sua arquitetura, bastas vezes recorrendo a profissionais de reconhecido mérito internacional, associados à construção de edifícios icónicos. É esse o caso do projecto para o novo Museu dos Coches, da autoria de Paulo Mendes da Rocha com o colectivo brasileiro MMBB (Fernando de Mello e Franco, Marta Moreira e Milton Braga) e o escritório português Bak Gordon Arquitectos.

## 2.

Belém começou por ser, antes de mais, lugar de arrabalde, o último de Lisboa, onde o rio encontra o mar. Esta situação geográfica, afortunada pelo aconchego a norte da Serra de Monsanto, fez surgir as actividades ribeirinhas junto à praia do *Restello*, e foi-se tornando, ao longo dos tempos, local apetecível para a cidade se estender. O lugarejo provavelmente observou irremediável crescimento e centralidade com a fundação do Real Mosteiro de Santa Maria de Belém (Mosteiro dos Jerónimos, 1502), até onde se estendia a estrada de saída da cidade para poente, actual Rua [Direita] de Belém. Desde lugar de primeira linha de defesa da costa a residência sazonal da nobreza, apetecível pelas suas paisagens, praias e salubridade, logo transfiguradas com a chegada das máquinas, do gás e do carvão da revolução industrial. Desapareceram, entretanto, os juncos, os lodos e as areias, para ali passar o caminho de ferro, rectificando-se o bordo do rio, agora traçado em linha recta e mais alto, para se poder aportar directamente à cidade.

<sup>1</sup> A primeira Presidência portuguesa do Conselho das Comunidades Europeias (actual União Europeia) decorreu entre 1 de Janeiro e 30 de Junho de 1992, segundo o lema «Rumo à União Europeia». Fonte: Eurocid, disponível em: <[http://www.eurocid.pt/pls/wsd/wsdwcot0.detalhe?p\\_cot\\_id=6037](http://www.eurocid.pt/pls/wsd/wsdwcot0.detalhe?p_cot_id=6037)>

<sup>2</sup> Cf. Grande, Nuno. *Arquiteturas da Cultura: política, debate, espaço*.

Aqui ia-se a banhos (Pedrouços) e às corridas de cavalos (Hipódromo de Belém). Hoje acontece aos museus, monumentos e jardins ensolarados, que toda a operação da exposição internacional de 1940 definitivamente consolidou<sup>3</sup>. É assim Belém, outrora município (1852-1885), desde muito cedo e até hoje espaço público “central” e cosmopolita da cidade de Lisboa.

Reconhecendo a importância deste lugar, em 2007 a Parque EXPO 98<sup>4</sup> desenvolve três planos para a revitalização da frente ribeirinha – Baixa Pombalina, Ajuda-Belém e Pedrouços-Dafundo – cujas intervenções estavam no âmbito das comemorações do centenário da República (2010). Este programa de intervenções, enquadrado pelo Protocolo de Intenções<sup>5</sup> celebrado entre o Estado Português e o município para a Frente Ribeirinha de Lisboa (Jan. 2008), é posteriormente redimensionado, sendo dele retirado o Plano Pedrouços-Dafundo, cuja jurisdição era partilhada com o Município de Oeiras. Mantêm-se os outros dois planos que são consagrados no Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa<sup>6</sup>, em Junho de 2008, e cujas obras seriam executadas por uma empresa pública<sup>7</sup>.

Quanto ao museu, esse, sempre ocupou uma posição de destaque nestes estudos, inicialmente quando ainda era só intenção e, depois, quando tomou a forma de edifício. Descrito como equipamento *âncora* do plano Ajuda-Belém<sup>8</sup>, é-lhe destinado grande parte do investimento previsto (47%). Inicia-se por conseguinte, em 2010, a construção do novo museu com a demolição integral das preexistências, deixando exposto, a nu, aquele que viria a ser um novo espaço público em **Belém (Figura 1)**.

<sup>3</sup> Cf. Janeira, Ana Luísa, *Eixos e Configurações de Lisboa*, 2(1), Lisboa, Apenas Livros, 2009.

<sup>4</sup> A sociedade Parque EXPO 98, S.A. foi legalmente criada no dia 23 de Março de 1993 (Decreto-Lei n.º 88/93) para conceber, executar, construir, explorar e desmantelar a Exposição Mundial de Lisboa (EXPO '98), bem como para intervir no reordenamento urbano na zona oriental de Lisboa onde se realizou a Exposição (texto extraído da página oficial da sociedade, disponível em: <<http://www.parqueexpo.pt/>>

<sup>5</sup> Cf. *Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal, 11 de Junho 2008.

<sup>6</sup> *Idem*

<sup>7</sup> Cf. Resolução do Conselho de Ministros n.º 78/2008 de 30 de Abril 2008, *D.R.: 1ª Série – N.º 94 – 15 de Maio de 2008*, pp. 2651-2663. [Criação da Sociedade Frente Tejo, S.A.]

<sup>8</sup> *Idem*, p. 2660.

Se entre a conclusão da empreitada (2013) e a abertura ao público (2015), o recinto do museu permaneceu entaipado e escondido dos olhares, deixando a sua arquitetura de grande escala e impacto exposta à crítica que ignorava, então, o que não se via. Tirando-se os tapumes, “entretanto, o seu desiderato, que é a apropriação e o desfrute, só aparece depois que se inaugura a obra”<sup>9</sup>. *Tudo isso é museu* sublinha recorrentemente Mendes da Rocha quando se refere à monumentalidade de Belém e ao carácter, também ele singular e auto-reflexivo, de tantas outras construções igualmente distintas naquele lugar. Não para subestimar o programa em si e a pertinência do seu propósito, mas para reforçar a *oportunidade* de construção da cidade.

Para Mendes da Rocha, como se pode observar ao longo da sua prática consistente, a distinção entre edifício e cidade não faz sentido. Para o arquitecto “o objeto fundamental da arquitetura é a construção da cidade”<sup>10</sup>, e essa é uma condição, digamos, evidente nesta obra. Não era sugerido no programa, nem nos seus planos directores, que o edifício(s) se implantasse daquela forma (**Figura 2**), ultrapassando os limites da área de intervenção e invadindo outros terrenos, nos quais propunha intervir (passarela, silo-auto e parte da praça do museu)<sup>11</sup>.

De início pode parecer que o resultado é fragmentado, uma vez que articula o programa em dois volumes primordiais - o pavilhão de exposições e o edifício anexo – que por seu turno, resguardam sob si pequenos outros volumes, aparentemente independentes, mas na dependência dos primeiros e que “gravitam”, por sua vez, um nível acima. Notam-se também dois acontecimentos – a

<sup>9</sup> Entrevista com Paulo Mendes da Rocha, em São Paulo, 14 de Agosto de 2013, por Maria Isabel Villac. Publicada como parte integral do texto “Paulo Mendes da Rocha: la técnica y el ‘arte del construir’”, *En Blanco*, n. 15. Valencia: TC Cuadernos, Out. 2014, pp. 5-9.

<sup>10</sup> Entrevista com Paulo Mendes da Rocha, por Ana Sousa Dias. In *Diário de Notícias*. Lisboa: 28 Ago. 2015, 4-7.

<sup>11</sup> Cf. Projecto para o Novo Museu Nacional dos Coches, fase de Programa Base. Este facto condicionou inevitavelmente a célere apreciação do projecto, uma vez multiplicadas as áreas de jurisdição e entidades a consultar – CML, APL, Refer, IPPAR - para além do Dono da Obra - Frente Tejo, Turismo de Portugal, IMC e Parque EXPO, na qualidade de entidade gestora e representante do D.O., até à constituição da sociedade Frente Tejo em 9 de Julho de 2008. Cf. Resolução do Conselho de Ministros n.º 78/2008 de 30 de Abril 2008, *D.R.: 1ª Série – N.º 94 – 15 de Maio de 2008*, pp. 2651-2663.

passarela, por construir, e o quarteirão da Junqueira (prolongamento para oriente da Rua de Belém), por revitalizar. O terceiro volume do projecto inicial teve de ser excluído (suspensão?) a meio do processo, retirado que foi do seu licenciamento municipal<sup>12</sup>, e com isso evitando uma polémica que poderia, à data, perigar o cumprimento do calendário das comemorações – um silo-auto cilíndrico de rampa contínua, com 60m de diâmetro, 26m de altura e capacidade para 400 lugares de estacionamento, a construir junto ao embarcadouro de Belém e unido ao museu pela passarela. Todo o volume deixava transparecer o movimento dos carros na espiral, intervalando a paisagem, que surge filtrada por um véu metálico que revestia a fachada. Elevado do chão (como o museu), permitindo manter a continuidade visual com as águas do Tejo, foi imaginado para “ser repetido oportunamente enquanto protótipo no projeto Belém Redescoberta”<sup>13</sup>, reminiscência do lugar industrial (Figura 2).

Contudo, esta aparente fragmentação é raciocínio posto a favor da integridade do recinto e da memória do lugar. Amparado pela geometria, o projecto começa por efectuar uma leitura criteriosa e hierárquica dos espaços programáticos, dispondo-os ao serviço da exposição, sim, mas também, e principalmente, em consciência com a cidade que deixa atravessar. O lote do museu já referimos, situa-se a nascente da Praça Afonso de Albuquerque, limitado entre a avenida marginal e a linha do comboio a sul, e o quarteirão da Rua da Junqueira a norte. A nascente, uma propriedade particular corta a ligação com o jardim público adjacente ao Largo Marquês Angeja, impedindo uma continuidade eventualmente desejável. Uma característica particular devemos assinalar neste terreno praticamente nivelado (aterrado), que se deforma e abre, precisamente, na contra-esquina do antigo museu, “gaveto” escolhido para a implantação do edifício anexo, cujo carácter infra-estrutural articula, de norte para sul, a chegada da ladeira da Ajuda com a ligação fluvial, e de montante para jusante, a Junqueira com os jardins de Belém. Esta particularidade é destacada pelo contraste construtivo e formal desta peça - uma armação em betão aparente - com o pavilhão branco, imenso numa superestrutura metálica, praticamente cego,

<sup>12</sup> Cf. Deliberação n.º 1341/CM/2008 da Câmara Municipal de Lisboa.

<sup>13</sup> Rocha, Paulo Mendes da. *Apresentação Sumária do Projeto Novo Museu Nacional dos Coches Lisboa-Belém*, Memorial da fase do Programa Base, Lisboa, 2008, 3.

protegendo os artefactos expostos no seu interior.

Detenhamo-nos porém 4m acima do nível do mar, na praceta interna do museu e no seu andar térreo (**Figura 3**), pois é aqui que se detém a nossa atenção. Nota-se, já hoje, a “dinâmica dos passantes, por dentro e por fora do que é, na totalidade, o Museu enquanto lugar público. Rigorosamente protegido e imprevisivelmente aberto”<sup>14</sup>, como explica Mendes da Rocha. Lá vislumbram-se e tomam forma, muitas das opções do projecto, em cujo raciocínio, necessariamente moderno, porque auxiliado pela técnica sempre empreendedora do conhecimento, reside o exercício filantrópico da construção da cidade para todos.<sup>15</sup>

Se por mero exercício comparativo observássemos o que se passa no lado poente de Belém, com o projecto do CCB, concluiríamos que a ansiada permeabilidade desenhada pelas suas ruas em rampa, que atravessam os diferentes corpos do conjunto, conferindo uma leitura convencional de quarteirão, não é tão bem conseguida como no museu, onde, pela elevação dos volumes, amplia-se a permeabilidade e fluidez dos atravessamentos. No Centro Cultural há um percurso central que é aberto e que se inicia no pórtico da entrada nascente e que segue até ao terreiro (não térreo) do Centro de Exposições. Ao contrário dos Coches, há uma clara hierarquia de acessos e de fachadas, com prevalência na virada à Praça do Império. Também o piso térreo não se encontra no chão, à cota da cidade. Vai subindo por rampas ou por escadas, estorvando a percepção de quem pretende só atravessar. A sua forma arquitectónica e principalmente a sua disposição urbanística, não convidam a esse propósito, com os acessos transversais desnivelados e de escala proporcional ao uso, e não à cidade. Não são ruas, mas corredores exteriores de um edifício.

Nos Coches o museu começa um piso acima do espaço público, uma praceta para quem passa, e, simultaneamente, o grande “vestíbulo” da exposição para quem visita. Nesta praceta cruzam-se os percursos da cidade e do museu – público, privado, serviços e carga – e dispõem-se alguns

dos espaços programáticos, necessariamente dispersos e articulados, de forma a animar a vivência do lugar – cafeteria, auditório, entrada, loja e sanitários públicos. Para ir ao museu não há uma porta, e se a houvesse, esta seria o pórtico notável entre os dois volumes (imaginado no transversal do jardim Afonso de Albuquerque), onde está instalado o núcleo de segurança de todo o recinto, em posição estratégica, como alegoria das pontes de comando dos grandes navios. E nele surge enquadrada, com felicidade, a estátua esquecida do Vice-Rei das Índias, também ela eleita para novo protagonismo. A entrada propriamente dita para ver os coches situa-se num *pavilhão de cristal* localizado no epicentro da praça, não querendo deste modo, atribuir qualquer predominância de frente ou tardo ao conjunto, induzindo a que o visitante descubra todo o recinto, guiado pela *imprevisibilidade da vida*. Por outro lado, para as visitas organizadas em circuito turístico, o percurso é fluido e rigorosamente estabelecido a partir da largada e tomada de passageiros dos autocarros turísticos que aguardam, na Av. da Índia, junto à entrada do museu. Todo o recinto é, assim, ao mesmo tempo interno (do museu) e externo (da cidade), encenação da própria visita, percurso admirável e perpétuo da história da cidade, na qual os elevadores (que aqui nos levam a visitar a exposição) são máquinas da sua verticalização. Esta indefinição entre o que é exterior e interior é, nas palavras de João Vilanova Artigas, “uma das características da *arquitetura moderna* – a de reunir a arte com sua finalidade funcional.”<sup>16</sup> Mas também, e no que respeita à questão da propriedade, crítica à *função social* do arquitecto, que Artigas questiona no edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Artigas/Cascaldi, 1961) - “Pensei que este espaço fosse a expressão da democracia (...) e que os espaços teriam uma dignidade de tal ordem que eu não podia pôr uma porta de entrada, porque era para mim um crime.”<sup>17</sup> Um posicionamento ético perante a profissão que Mendes da Rocha elogia e perpetua nos seus projectos.

As bilheteiras e os sanitários, por seu turno, situam-

<sup>14</sup> Rocha, Paulo Mendes da. *Apresentação Sumária do Projeto Novo Museu Nacional dos Coches Lisboa-Belém*, Memorial da fase do Programa Base, Lisboa, 2008, 2.

<sup>15</sup> Cf. Rocha, Paulo Mendes da, *A Cidade para Todos*, Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1957-1999, Artigas, Rosa (org.) São Paulo, Cosac & Naify, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, 1, 171-177.

<sup>16</sup> Artigas, Vilanova, *A Função Social do Arquitecto*. Texto da Prova Didática para Professor Titular do Departamento de Projeto da FAU-USP, São Paulo, Junho de 1984. Vilanova Artigas *Arquitecto: 11 textos e uma entrevista*, Ana Isabel Ribeiro (coord.) Almada, Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 2000, 86.

<sup>17</sup> *Idem*, 92

se num outro volume, encerrado, do outro lado do intervalo que se abre para o interior da praça, com isso garantindo que o percurso de quem vai entrar seja resguardado das filas de espera de quem adquire o bilhete. Os sanitários, numerosos e generosos se comparados com as exigências do programa base (mais que duplicando a área útil solicitada para os visitantes), são de acesso livre, também para quem passeia. Inicialmente sem porta<sup>18</sup>, pretendendo-se abertos de dia e de noite, servindo todos, sem discriminação. Ainda neste volume, mas virado aos jardins, encontra-se a *lanchonete* (cafetaria/bar), exterior ao museu para servir a população e disfrutar do espaço de esplanada à sombra do grande volume do pavilhão de exposições, que paira acima. Entre os dois estão as reservas do museu, necessariamente no piso térreo para facilitar as cargas e descargas, mas deixando espreitar e participar os transeuntes nos trabalhos de conservação e restauro que se desenvolvem no seu interior.

Nos passos em volta que calcorreiam a extensa calçada de cubo de granito preto, curiosa evocação da cidade antecedente do asfalto, descobrimos desta vez, agora na sombra do anexo, o volume rosa do auditório, imaginado e chamado de *bancada popular*. Esta peça sugerida ao programa museológico<sup>19</sup>, é colocada pelo arquitecto ao serviço da cidade, pois não se junta, nem directa nem indirectamente, ao museu, assumindo-se como autónoma, ligando a Junqueira com a praça e a passarela, que dali inicia o seu percurso até ao rio. Esta característica que em muito dificulta o seu funcionamento enquanto auditório convencional (porque sem *foyer*, sem bastidores, sem antecâmaras) é, pelo mesmo motivo, também

virtude, porque desenhado para animar o espaço cultural da cidade, deixando-o entrar pelos grandes portões laterais que convidam a passar cortejos de viaturas, desfilando no “palco”, ainda em calçada, e observados pela plateia que se senta em improváveis bancos de jardim esticados a toda a largura da bancada. Esta condição anacrónica da plateia foi ainda mais informal nas fases antecedentes, quando os assentos eram almofadas de areia<sup>20</sup> colocadas sobre o frio do betão, fazendo lembrar as bancadas de antigos estádios. A norte, debaixo da varanda do auditório, escondia-se o serviço educativo (até à fase de Estudo Prévio) onde hoje se abre um espaço comercial.<sup>21</sup> Perdeu-se a alegria emprestada pelas crianças, que naquele lugar, apesar de esconso, podia apropriar-se do exterior, tendo-se ganho, contudo, a maior valia da concessão do espaço.

Ricardo Bak Gordon confirma que “não são apenas esses dois volumes [pavilhão de exposições e anexo] em diálogo, (...) mas também as componentes preexistentes que concorrem para o conjunto como elementos fundadores”<sup>22</sup>, referindo-se ao lote de terreno conquistado ao mar (aterros do Porto de Lisboa, séc. XIX) e à Rua do Cais da Alfândega Velha, resgatada acima deste e recortando-o com o seu robusto muro de arrimo. Esta antiga rua marginal é parte do contexto, lugar histórico de atraque, intervalo entre o território da natureza (rio) e dos homens (cidade). O muro cujo desenho agora a rua refaz, é uma rocha áspera e encrustada pela imaginada erosão; uma margem que já não está lá, mas em que permanece a sua lembrança arqueológica. As casas dessa rua, inicialmente com frente para a cidade e para a praia, aparecem “espantadas” na inusitada revelação dos seus desleixados tardozeiros, agora convocados para proscénio da cidade no recinto do museu. Este propósito presume, todavia, o desejável aproveitamento dos edifícios (por parte dos seus proprietários) para comércio e contributo à animação da *piazzetta* interna.

### 3.

<sup>18</sup> Cf. Projecto para o Novo Museu Nacional dos Coches, plantas nível +4.00, nas diferentes fases de projecto. Tendencialmente todos os sanitários do museu eram desprovidos de porta de entrada, sendo esta uma característica que se manteve, em geral, até à fase de anteprojecto; Nessa altura, nos sanitários que permaneciam em relação directa com o espaço público, por razões de segurança e durante o período de encerramento do museu, foram introduzidas portas. Mas também na área de exposições, desta feita já durante a execução da obra e motivado por pudor (cf. Projecto de Execução, planta nível +10.31, desenho 2A.03).

<sup>19</sup> Cf. Programa Museológico, 2ª versão. Nesta segunda versão do programa funcional, sobre o qual foi efetuada a proposta, o designado Núcleo de Extensão Cultural (onde se incluía o auditório) foi retirado, no pressuposto da sua instalação no edifício do Picadeiro, antigo Museu dos Coches.

<sup>20</sup> Cf. Projecto para o Novo Museu Nacional dos Coches, fases de Programa Base e Estudo Prévio.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*

<sup>22</sup> Bak Gordon, Ricardo, Do Museu dos Coches e do Chão da Cidade, *Revista Património*, n. 3. Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, Dez. 2015, 99.



Todo este elenco de pequenas intervenções no rés-do-chão e a sua disposição criteriosa, concorrem para dois claros propósitos: servir o museu e servir a cidade na sua multiplicidade de funções. As suas posições são como *marcações de encenação* no *palco* do recinto museológico, que intentam garantir o seu atravessamento e disfrute, utilizando toda a área disponível, e revelando assim, uma consciência social para lá do cumprimento estrito do programa. Fazem parte do raciocínio íntegro que é o projecto, favorecendo a regeneração do espaço público em Belém, e em particular, desta área que permanecia murada e inacessível.

Mendes da Rocha traz, para nós portugueses, uma nova visão sobre o território, evidenciando uma outra forma de o abordar, cuja prática, está há muito enraizada numa arquitetura de cariz moderno, já autóctone no Brasil. A construção do museu confirma-nos essa prática como “válida” também para o lado de cá do Atlântico, à qual não podemos mais ficar indiferentes. O resultado pode-nos parecer estranho quando colocado perante a nossa cultura arcaica. Brutal até, no confronto das

escalas. O projecto é, sobretudo, a manifestação de uma outra cultura que aqui evoca, o seu passado ancestral. Um olhar sobre um passado que também é o seu, enquanto ex-colónia.

É assim o museu, aportado à beira-rio e erguendo o tesouro que protege, fazendo-nos ver aquilo que nunca se veria se não tivesse sido construído, não como não se sabe mas sim como o que é dado a saber.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes

Câmara Municipal de Lisboa: Direcção Municipal de Planeamento Urbano, Departamento de Planeamento Urbano (2008) *Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa*, Junho.

Câmara Municipal de Lisboa (2008) *Deliberação 1341/CM/2008*, Boletim Municipal, n.º 775, 1º Suplemento, Dezembro, XV, 2208(7).

Consórcio PMBP [Paulo Mendes da Rocha Arquitetos Ltda., MMBB Arquitetos Ltda., Bak Gordon Arquitectos Lda., Proafa – Serviços de Engenharia S.A. (2007-2015) *Projecto para as Novas Instalações do Museu dos Coches e Estacionamento Público*, Conjunto das peças escritas e desenhadas que integram o projecto nas fases de programa base, estudo prévio, anteprojecto/projecto de licenciamento, projecto de execução e assistência técnica à obra, São Paulo/Lisboa.

Parque EXPO 98, S.A (2007) *Projectos do Centenário – Lisboa 2010: Ajuda-Belém*, Estudo Urbanístico, Planta de Síntese da Proposta [esc. 1:2000], Lisboa, Novembro.

Portugal, Ministério da Cultura, Museu Nacional dos Coches (2007) *Museu Nacional dos Coches, Programa Museológico* [2ª versão], Lisboa, Ministério da Cultura, 31 Dezembro.

Portugal, Presidência do Conselho de Ministros (2008) Resolução do Conselho de Ministros n.º 78/2008 de 30 de Abril 2008, *D.R.: 1ª Série – N.º 94 – 15 de Maio*, 2651-2663.

Rocha, Paulo Mendes da (2008) *Apresentação Sumária do Projeto Novo Museu Nacional dos Coches Lisboa-Belém*, Documento da fase do Programa Base, Lisboa.

Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), Forte de Sacavém. Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural. Disponível em: <<http://www.monumentos.pt>>

## Estudos

Artigas, Vilanova (2000) *Vilanova Artigas Arquitecto: 11 textos e uma entrevista*, Ana Isabel Ribeiro (coord.) Almada, Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada.

Bak Gordon, Ricardo (2015) Do Museu dos Coches e do Chão da Cidade, *Revista Património*, n. 3, Lisboa, Direção-Geral do Património Cultural, Dezembro.

*Cadernos de Obra – Revista Científica Internacional de Construção* (2013), n. 4, Porto: Gequaltec/FEUP, 16-29/54-63/106-119.

Dias, Ana Sousa. *Entrevista a Paulo Mendes da Rocha*. In *Diário de Notícias*. Lisboa: 28 Ago. 2015, 4-7.

*En Blanco: Paulo Mendes da Rocha* (2014), n. 15, Valencia, TC Cuadernos, Outubro, 28-55.

Grande, Nuno (2009) *Arquiteturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Tese de Doutoramento.

Janeira, Ana Luísa (2009) *Eixos e Configurações de Lisboa*, Lisboa, Apenas Livros, 2(1).

Lobo, Inês (2013), Lisbon River, *Lisbon Ground*, catálogo da representação oficial portuguesa na 13ª Mostra Internazionale di Architettura - la Biennale di Venezia, Lisboa, Direção-Geral das Artes, 145-197.

Milheiro, Ana Vaz (2015) Terra Estrangeira, *Museu Nacional dos Coches*, Lisboa, Monade, 62-73.

Rocha, Paulo Mendes da. Neves (2015), José M. (ed.). Costa, Nuno Tavares da (coord.), *Museu Nacional dos Coches: lugar, projeto e obra*, Lisboa, Uzina books.

Rocha, Paulo Mendes da (2000) *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1957-1999*, Artigas, Rosa (org.) São Paulo, Cosac & Naify, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 1.

**FIGURA 1**

Área de intervenção do novo Museu Nacional dos Coches em Belém, durante os trabalhos de demolições.  
Fonte: Nuno Tavares da Costa, 2010 / Bak Gordon Arquitectos



**FIGURA 2**

Implantação do novo Museu Nacional dos Coches em Belém, fase de Estudo Prévio, ainda com o silo-auto. A vermelho encontra-se assinalado o limite da área de intervenção. Fonte: Nuno Tavares da Costa, 2016 / Bak Gordon Arquitectos



**FIGURA 3**

Planta de Implantação / Circuitos Pedonais e Rodoviários, fase de Projecto de Execução [Volume I . Desenho 1A.03]. Fonte: Consórcio PMBP







# SESSÃO TEMÁTICA 4

---

MORFOLOGIA URBANA  
E SUSTENTABILIDADE

---



## MORFOLOGIA E SUSTENTABILIDADE - A FORMA NA AGRICULTURA URBANA

Raquel Sousa

### RESUMO

As primeiras cidades tiveram origem na sedentarização agrícola e a história da agricultura urbana pode ser rastreada, também em Lisboa: vários terrenos foram doados à igreja criando quintas até o século XV (Ramos A.R., 2011), que foram incluídas em áreas suburbanas e nos limites da cidade. É bem documentada a época medieval (Braunio G; Folque, F.) e é esta Lisboa urbana e periurbana que permite uma auto-suficiência alimentar parcial até o século XX, (Niza S.et al 2016; Ramos A.R., 2011). No entanto, enquanto no século XIX o urbanismo europeu e americano incluiu o planeamento da agricultura (Howard E.; R. Soria), na Lisboa daquele tempo, esta ainda se encontrava numa fase anterior, mais naturalizada, (M. Marat, T. 2015; Niza S.et al 2016). Apenas na segunda metade do século vinte foi incluída no planeamento, como parte da Estrutura Verde Municipal, (Telles, R.G., 1997). Essa estrutura só começou a ser implementada pela Câmara Municipal no século XXI. No presente expandiu-se e é dividida em Parques Agrícolas e Hortas urbanas que fazem parte da Estrutura Verde da Cidade e do programa Biodiversidade (<http://lisboainteractiva.cm-lisboa.pt/>).

Entretanto durante o Séc. XX, a ocupação espontânea para fins agrícolas de terras públicas e privadas, continua na cidade, mesmo em solos marginais como zonas-tampão de auto-estradas. A implementação do processo Top-down, tradicional em Portugal, pela Câmara Municipal, em áreas onde ocorre esta ocupação, deu origem a alguns problemas com a população, quando as pessoas perceberam que teriam que pagar para que estes espaços fossem requalificados e pelo fornecimento de água. Especialmente na parte leste da cidade, onde grandes áreas foram aproveitadas pela população para hortas, usando água de esgoto ou pequenos contentores de armazenagem, houve alguns incidentes, (Sousa R., 2016). Algo semelhante sucedeu na Horta do Monte, um projecto iniciado por vizinhos na Graça e apoiado por ambientalista, cuja água era fornecida pela CML, quando da reversão do processo para criar no mesmo lugar uma horta integrada no programa camarário, pois foram tomadas medidas coercivas quando alguns hortelões se recusaram a sair, (Ramos, A. R. 2011; <https://www.publico.pt/local/noticia/dois-detidos-e-tres-feridos-em-desocupacao-de-horta-comunitaria-em-lisboa>). No entanto, no geral o programa camarário parece ser bem aceite pela população, existindo filas de espera para obtenção de talhões. Permite também a todos os cidadãos, através de pistas cicláveis e pedestre na proximidade, o usufruto do aspecto cénico da agricultura urbana, melhorando assim a cidade paisagisticamente e aumentando a qualidade de vida aos seus moradores.

Enquanto isso, apareceram vários projectos bottom-up comunitários, organizados por cidadãos de forma independente, entre os quais: Horta do CNN, Horta do Lnec, Horta do Braço de Prata, Horta de Benfica, Horta do Baldio, Horta da FCUL, (R. Sousa, 2016). Alguns deles são projectos que adoptam técnicas e formas vindas da Permacultura (<https://www.permaculture.org.uk>).

A integração deste tipo de projectos no programa de agricultura urbana da CML é uma hipótese que parece resolver problemas e simultaneamente melhorar o modelo existente por apresentar outras valias, possibilitando a integração das vantagens de ambos os processos. Esta integração já acontece, de maneiras diferentes, em muitos projectos na Europa e mostra resultados sustentáveis na maioria das vezes, que apresentam amiúde formas diferentes da rectangular (Petersen, 2014; Marten.D. et al, 2015)

A forma, traduzida no desenho do projecto, poderia ter um papel importante no processo e também na detecção destas iniciativas. Argumenta-se aqui que formas orgânicas podem afectar positivamente o processo de sustentabilidade urbana incluindo a jardinagem, parecendo possível uma conexão entre esta e processos significativamente mais baratos e outras características sociais.

## 1. INTRODUÇÃO

Em termos de análise da forma, no planeamento urbano e das suas relações com aspectos ligados à optimização do planeamento da agricultura urbana, também conectada no presente com a Estrutura Verde Municipal, a ideia é perceber as diferenças existentes entre projectos que apresentam diferentes morfologias e apontar a optimização em termos de planeamento.

Formas orgânicas ou arredondadas, existem ligadas à agricultura em Lisboa, documentadas na época medieval, desde o século XXIII e XIX até ao presente, dada a base natural da actividade. Convivem com formas de parcelas geometricamente mais regulares e a tendência humana para a normalização e sistematização. Esta última tendência levou a um conceito de aseptividade que empobrece a cidade em termos paisagísticos e em riqueza cultural, (Borga J. 1995). No entanto a propriedade existente é normalmente de forma geométrica irregular e permanecem remanescentes de formas orgânicas, devido a esta mesma estrutura de propriedade, quer seja privada, pública ou baldios, sendo a sua regularização dificultada, também pelo seu suporte legal que dificulta a mudança, o que se percebe também na dificuldade de reemparcelamento urbano, (Salgado M. 2006).

À escala do planeamento da cidade as formas orgânicas são mais respeitadas, pelo menos parcialmente, quer no passado recente onde existiu um convívio entre conceitos de cidade organizada linearmente (Cidade Linear) e de cidade orgânica (Cidade Jardim), quer no presente, também em Lisboa, através da Estrutura Verde Municipal e seus corredores ecológicos, com a sua forma globalmente orgânica, por possuir uma base natural.

## 2. DISCUSSÃO

Num trabalho de investigação paralelo, com uma metodologia que triangula um questionário e um estudo aprofundado de dois projectos, (um projecto piloto bottom-up, e três exemplos de projectos inseridos no modelo CML) e uma análise de custos destes, chega-se a conclusões acerca das vantagens de inclusão de projectos bottom-

up em programas de Agricultura urbana top-down institucionais (Sousa, R. 2016). Neste estudo embora deixando pistas, não se inclui o estudo da forma destes projectos, sendo esta a temática do presente artigo. Assim, constatou-se que projectos bottom-up tem muitas vezes formas orgânicas, sobretudo na Europa (Petersen 2014; Marten.D. et al, 2015), EU e Canadá, sendo que no estudo referido, no projecto piloto Horta do Baldio, parece existir uma correlação entre as características / vantagens destes projectos e a sua forma.

Por sua vez quer no interior da Estrutura Verde Municipal quer no seu exterior, quando se passa para a escala de projecto da horta urbana ou dos parques agrícolas e também à escala da parcela individual, o planeamento é efectuado usando normalmente formas regulares rectangulares. Excepção feita à Horta de Campolide no corredor do Monsanto onde o formato individual dos talhões é ovoide (Telles G. R., 1997), mostrando portanto abertura no projecto CML, a conceitos semelhantes do ponto de vista formal do design. No entanto a criatividade social e ambiental gerada a vários níveis, por projectos bottom-up, parece não ter sido equacionada (Domingues A. 2008, 2012, Santos S. B., 2008).

Vantagens de formas orgânicas em termos ecológicos, quer em pequena como em grande escala, estão ligadas à existência de uma maior possibilidade de existência de buffer zones que permitem uma maior biodiversidade, dado os seus limites serem esfumados isto é, incluem características de ambas as zonas fronteiriças, (ex: fronteira entre uma zona aquática e terrestre=buffer/sapal ou entre dois habitats terrestres diferentes=buffer)

Existem também em projectos espontâneos e por vezes podem ser encontradas também em buffer zones das autoestradas.

Assim, projectos elaborados por iniciativa popular, comunitários, cuja forma é usualmente mais orgânica quer à escala do projecto quer da parcela, ou da sua inexistência por não existirem talhões individuais, podem mostrar possibilidades de, sendo este modelo integrado no modelo de gestão camarária, trazer vantagens a vários níveis, (Marten, D. et al 2015; Sousa R. 2016; Sousa R., 2014; <https://www.permaculture.org.uk>), optimizando-o pelas seguintes razões:

- os projectos tem origem em participação, comunitarismo e cidadania

- a existência de voluntariado dado o projecto ser planeado e efectuado pelas pessoas, estando estas envolvidas desde a sua gestação, cria motivação que é motor de desenvolvimento do projecto.

- implica portanto menores custos de instalação e manutenção, devido ao trabalho voluntário (Quadro I).

- implica também diversificação paisagística por inclusão de outro tipo de design (juntamente com o tradicional existente ao nível do projecto da CML) e portanto maior biodiversidade na cidade quer pelo aumento da variedade quer também devido às qualidades intrínsecas ao design orgânico.

## BIBLIOGRAFIA

Borja, Jordi 1995, A cidade conquistada, Manifesto nº especial Fev. 95.

Braunio - [https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GGGE\\_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5#tbm=isch&q=braunio+lisboa+sec+17](https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GGGE_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5#tbm=isch&q=braunio+lisboa+sec+17)

Di Iacovo F. and Cinà G. (2015). Integrating top down policies and bottom up practices in Urban and Peri urban Agriculture: an Italian dilemma. Future of food: Journal on food agriculture and society 3 (1) May.

Folque F.

[https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GGGE\\_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5](https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GGGE_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5)

Gonçalves R., Hortas urbanas- Estudo do Caso de Lisboa, ISA 2014.

Luukkala, Rosaleena (2014). Food and Urban Gardening in Planning: An Exploration in Helsinki and Stockholm. Master thesis, Department of Human Geography, Stockholm University.

Madeira C., 2015, Horti+ Cultures: participation and sustainable development of cities, ENCATC

- implica a possibilidade de utilização com maior eficiencia de métodos ecológicos e muito produtivos por m2, que aumentam exponencialmente a sustentabilidade urbana na vertente de autosuficiência alimentar devido à maior abertura à agroecologia, deste tipo de projectos bottom-up, (Fig. XIII e quadro II).

## Agradecimentos

Luís Carlos Carradinha Reis

Research Session 2015, New University of Lisbon, Lisbon.

Mansfield, B. & Mendes, W., 2013, Municipal Food Strategies and Integrated Approaches to Urban Agriculture: Exploring Three Cases from the Global North. International Planning Studies 18 (1): 37–60.

Marat-Mendes, T., Mourão, J., Almeida, P., Niza, S. (2015) Água corrente (não) mata gente. Caracterização do abastecimento de água, salubridade, cultivos e alimentação das dezasseis sedes de concelho da Área Metropolitana de Lisboa em 1940. [In Portuguese]

Marat Mendes, T.; Scofhaam, Ernie. Urban Sustainability and the ground rules that govern urban space. Urban Morphology, 9 (1), pp.45-46, 2005. MARAT-MENDES, Teresa, Lisbon's Territory from a morphological and environmental approach: Lessons for a Sustainable Urban Agenda. Cidades, Comunidades e Territórios, 22. Pp.22-40, 2011. Available in [http://repositorio-iul.iscte.pt/bitstream/10071/3467/1/Cidades2011-22\\_%20MaratMendes.pdf](http://repositorio-iul.iscte.pt/bitstream/10071/3467/1/Cidades2011-22_%20MaratMendes.pdf) [accessed in 1 October 2012]. MARX, Karl. Capital. Volume 1: A Critique of Political Economy, London, Penguin Classics, (1st German edition was published in 1867). 1992.

Marten D. et al, 2015, Social aspects of urban gardening, Cost Action in Urban allotment gardens, Warsaw , July 2015.

Morgan, K. (2013). The Rise of Urban Food Planning. International Planning Studies 18 (1): 1–4.

Wekerle G. R. & Classens M. (2015). Food production in the

city: (re)negotiating land, food and property. *Local Environment*, 20:10, 1175-1193.

Niza, S., Ferreira, D., Mourão, J., Almeida, P., Marat-Mendes, T. (2016), Lisbon's womb: an approach to the city metabolism in the turn to the twentieth century.

Petersen, L. K. ,The Materiality of Everyday Practices in Urban Greenspace, Department of Environmental Science, Aarhus University, Roskilde, Denmark, 2014.

Ramos, A. R., 2011, A integração de espaços agrícolas em contextos urbanos. Proposta de intervenção para a requalificação urbana do Vale de Chelas, IST, Lisboa.

Salgado, M. 2006, Ler a Cidade, Atlas urbanístico de Lisboa, Argumentum, 7-11.

Sousa R., 2014, A caminho da autosuficiência alimentar, Seminário Circuito curto/curto-circuito , Maria Matos, Lisboa, 25 de Julho, 2014

Santos, S. B., 2008, Conocer desde el Sur: Para una cultura política emancipatoria. La Paz: Plural Editores.

Domingues, Álvaro, (2008), "Urbanização Extensiva-uma nova escala para o planeamento", CITTA 1st Annual Conference on Planning Research. FEUP, 30 Maio 2008; Porto

Domingues, Álvaro, (2012), "Vida no Campo"; Dafne Editora, Porto.



**FIGURA 1**

[https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GG-GE\\_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74B-JkQsAQIGg&dpr=1.5#tbn=isch&q=braunio+lisboa+sec+17](https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GG-GE_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74B-JkQsAQIGg&dpr=1.5#tbn=isch&q=braunio+lisboa+sec+17)



**FIGURA 2**

[https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GG-GE\\_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74B-JkQsAQIGg&dpr=1.5](https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GG-GE_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74B-JkQsAQIGg&dpr=1.5)



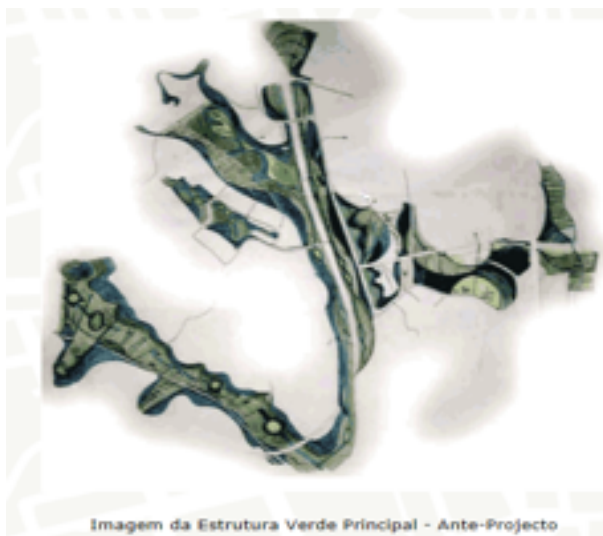
**FIGURA 3**

Ramos, A.R. 2011



**FIGURA 4**

Telles R. G. 1997



**FIGURA 5,6 & 7**

[https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1G-GE\\_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5#tbn=isch&q=quinta+da+granja+lisboa&imgsrc=8lyJ-vp](https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1G-GE_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5#tbn=isch&q=quinta+da+granja+lisboa&imgsrc=8lyJ-vp)



**FIGURA 8 & 9**

Sousa R. & Dorte Martens, 2015, Social aspects of urban gardening, Cost Action in Urban allotment gardens Warsaw



**FIGURA 10 & 11**

[https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1G-GE\\_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5#tbn=isch&q=hortas+em+autoestradas+lisboa](https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1G-GE_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5#tbn=isch&q=hortas+em+autoestradas+lisboa)



**FIGURA 12**

[https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GGGE\\_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5#tbm=isch&q=hortas+em+autoestradas+lisboa](https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GGGE_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5#tbm=isch&q=hortas+em+autoestradas+lisboa); [https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GGGE\\_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5#tbm=isch&q=facebook+horta+do+baldio](https://www.google.pt/search?q=Folque+lisboa+sec+18&rlz=1C1GGGE_pt-PTPT596PT597&espv=2&biw=1067&bih=529&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj84YaTwoDNAhUG6xoKHV74BJkQsAQIGg&dpr=1.5#tbm=isch&q=facebook+horta+do+baldio)



**FIGURA 13**

Van der Velden, N.K. Goldring, A., Remiarz, T., Brown, R., Fitzpatrick, I. (2012), "Polyculture productivity in family food production". 3rd European Congress for Conservation Biology, Glasgow, Scotland. 28th August – 1st September.





#### QUADRO 1

Combining top-down and bottom-up gardens in Lisbon as an improved planning strategy” Growing in cities, COST Conference on Urban Allotment Gardens, Sept 2016, Basel

VIII. Comparação de Custos Unitários de Instalação e Manutenção de Hortas Urbanas e Outros Espaços Verdes					
ITEM	DESIGNAÇÃO	Ano	Orçamento (S/IVA), €	Área, m <sup>2</sup>	Custos Unitários, €/m <sup>2</sup>
Instalação de hortas e de espaços verdes	1. Criação de hortas comunitárias em São Pedro do Estoril e requalificação do espaço público adjacente (Cascais)	2.012	208.559,74 €	5.500	38,00 €
	2. Instalação de hortas no Parque de Bensaúde (Lisboa)	2.012	39.815,74 €	2.000	20,00 €
	3. Criação de espaços verdes em Alcabideche (Cascais)	2.012	268.950,31 €	4.000	68,00 €
	4. Instalação de hortas comunitárias (Baldio - HB)	2.014	939,60 €	200	4,70 €
	5. Instalação de hortas comunitárias (ChãoBom)	2.015	42.600,00 €	4.760	9,00 €
Manutenção e conservação de espaços verdes	1. União de freguesias Massamá e Monte Abraão (Queluz)				
	Concurso público	2.014	375.600,00 €	313.000	1,20 €
	Concurso público	2.015	301.662,00 €	313.788	1,00 €
	2. Freguesia do Lumiar (Lisboa)	2.012	192.000,00 €	62.982	3,00 €
	4. Horta do Baldio	2.014	40,00 €	200	0,20 €
	3. Concelho da Amadora	2.014	317.364,48 €	471.784	0,70 €
	Lote 1		179.347,44 €	176.142	1,10 €
	Lote 2		138.017,04 €	295.643	0,50 €

#### QUADRO 2

Sousa R. 2014. A caminho da autosuficiência alimentar, Seminário Circuito curto/curto-circuito, Maria Matos, Lisboa, 25 de Julho, 2014

Área por ano/pessoa para uma média de 1750 Kcal diárias

Sistema de produção	Características	Nº de plantas/m <sup>2</sup>	Média de produção Kg/ m <sup>2</sup>	Desperdício Dependente de <u>standardização</u> , transporte e tempo de armazenamento	Kcal por m <sup>2</sup> /6 e 12 meses	Área necessária m <sup>2</sup> / <u>pers</u> / ano
Convencional	Monocultura	Variável Ex: 2/3 tomates, 10 alfaces	3	50%	750 /1500	425
Bio	Monocultura ou linhas diferentes Rotação Pouca utilização de técnicas preventivas agroecológicas TPA	A mesma ou um pouco menor	2	30 -20%	700-800 /1400-1600	399
Agroecológico: Permacultura Agricultura familiar	Policultura utilização de TPA	3-16	5		2500/5000	126 m <sup>2</sup>
Agroecológico: Biointensivo	Policultura Consociações complexas Investimento em TPA	30-45	10-15		6250/12 500	51 m <sup>2</sup>



## O PENSAMENTO URBANO E A FORMA DO CAMPO. LISBOA E O VALE DO TEJO NOS SÉCULOS XVIII, XIX E XX.

Vasco Rosa Tomás

### RESUMO

O declínio paisagístico das cidades, vilas e aldeias, a que hoje assistimos, o caos urbanístico dos territórios que circundam os seus centros históricos, esta indubitavelmente ligado à diluição do sentido que as originou. Nenhum aglomerado urbano, surgiu de vontades aleatórias ou desejos poéticos de contemplar cenários idílicos. Na origem da escolha estiveram interesses de ordem prática.

Lisboa desenvolveu-se numa relação de intimidade com o campo que a envolvia. Foi ele que a alimentou, que forneceu uma parte substancial da matéria-prima que promoveu a sua prosperidade económica e por fim, foi sobre o seu território que a cidade se alargou.

O apelo a uma nova ordem que se ergue nesta cidade em meados do século XVIII, esta na origem do desenvolvimento fundiário do território meridional português. Os interesses que aí se estabelecem vão determinar a transformação da paisagem a sul do Tejo no decorrer dos séculos seguintes, criando cenários que contam a história dum caminho político, económico, tecnológico e social.

Com este pequeno texto síntese pretendemos contribuir para a consolidação do conceito de Paisagem Global proposto pelo arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles, fornecendo novos dados que reforçam a argumentação de que cidade e campo não são sistemas autónomos mas sim, partes dum organismo comum.

Tendo esta ideia como ponto de partida, efetuámos uma análise comparativa entre as culturas desenvolvidas no campo e os acontecimentos políticos, económicos e sociais que agitaram a cidade de Lisboa, com o objetivo de traçar um perfil justificativo para a forma da paisagem rural na região do Vale do Tejo, últimos dois séculos.

O que encontrámos foram indícios que sugerem um mecanismo de relações entre a cidade e o campo, nomeadamente a subordinação da forma da paisagem ao pensamento ideológico desenvolvido nos centros urbanos, com especial incidência a partir do século XVIII, sendo o olhar do agricultor geralmente excluído dos critérios que fundamentam as escolhas culturais e a consequente fisionomia do território agrícola.

Deste modo de agir, surgem fronteiras que privam o sistema cidade/campo, do jogo de influências mútuas que sustentaram a lógica original e em consequência disso erguem-se lugares indefinidos que atuam como zonas tampão, inviabilizando a troca de valores entre as partes.

The background image shows a modern architectural complex. In the foreground, there is a curved concrete walkway with a metal railing and a set of stairs leading down. The walkway is supported by a series of vertical posts. In the background, there are several multi-story buildings with large windows and balconies. The sky is overcast.

# SESSÃO TEMÁTICA 5

ARQUITECTURA DIGITAL

## RESPONSIVENESS BASED MATERIAL - A [PASSIVE] SHADING CONTROL SYSTEM

Maria João de Oliveira  
Vasco Rato  
Carla Leitão

### ABSTRACT

Visiting the nineteenth century, human constructions were composed by thick walls and small and narrow windows, enabling us to sustain the heat in the interior of the spaces during the winter, and protecting us from the intensive heat during the summer. Narrow windows helped us controlling the ventilation, minimizing/optimizing thermal behavior in the interior of the spaces according with uses and needs. In the twenty century, floor/ceiling walls with narrow steel frames, and the mass production possibilities engage the eternal contract between humans and artificial air ventilation in the interior of the buildings and structures.

At this point architecture and design has been think and developed, by layers of complementary information. Fragmental pieces and different parts that sustain each other by addition such a succession of information data. Form, material and structure are expressed and worked as distinct components from the same body, working independently from each other. However in nature there is no such distinguish. There is no natural body or system, where structure is independent from material, or material works independently from form, or even form independent from structure. In nature, elements rise as homogeneous systems, with no assemblies or parts. The same element is structure, form and material.

In this paper we aim to present results of a parametric study of a passive shading system. The fundamental hypothesis supporting this system find its basis in the natural behavior of the applied composite materials (Cork and Metal), as well as in its internal and external exchange of data and environmental inputs. Inspired by natural physical elements, the target is to develop a parametric definition that express a shading control system that respond and adapts to a pre-determined environment, with specific characteristics, functions and to its inhabitants occupancy.

The first step will be to design a parametric material integrated system definition.

The second step will be to define the material characteristics that represents and improve the material natural properties that could act as key parameters in the parametric definition of the shading system. Parameters such as weight, flexion, compression and tension boundaries are some of the parameters that will be explored and could act as valuable data that could inform and potentiate the parametric definition.

The third step, will be to, through form-finding processes, find an optimized pattern that relate form, structure, and external behavior responsiveness in a uniform and integrated way. The several studies and essays will be conducted through virtual environmental analysis parametric tools, enabling a constant dialog and responsiveness during the form finding process.

- 1) To prove the efficiency of the 'form finding processes' as a valuable tool for an improved design and a more efficient architecture production - elements and (new)systems;
- 2) Produce a possible and viable methodology of design process that integrates form, structure, material and environmental data, enabling the effective production of capable, functional and environmental responsive shading system.

**Keywords:** Material; Performance; Responsiveness; Parametric; Passive Systems



## KOS - KINETIC ORIGAMI SURFACE: DEVELOPMENT OF A PROTOTYPE OF A KINETIC AND INTERACTIVE STRUCTURE

Filipa Crespo Osório  
Alexandra Paio  
Sancho Oliveira

### ABSTRACT

Architecture always used kinetic elements embedded in buildings like doors, windows, etc, also buildings have always been thought about in a way that they could take the best advantage of thermal inertia to be comfortable through the different seasons of the year. With the same reasoning in mind, windows and shutter systems have been designed to work with the natural solar trajectory depending on geographic location and season.

Although the undebatable importance of the passive qualities of a building achieved by design they are not always enough to make a building comfortable to its users at all times.

This research aims to develop a methodology for the design of retractable roofs in order to add a new kind of possibilities to existing or new buildings so they can be used in a wider range of climatic conditions through a kinetic roof.

Our methodology takes in consideration the existing solutions for kinetic roofs for spaces with big spans, the mechanical, kinetic and interaction systems available, and proposes the use of foldable rigid surfaces according to the Rigid Origami mathematical and geometrical rules as well as the materials that suit this kind of surfaces. Rigid Origami Surfaces have self-supporting abilities and an amazing capacity of compression as they pass from the unfolded state to the completely folded state. Through parametric design we can test several crease patterns and the geometrical configurations they may assume.

This paper intends to make a summary of the path taken so far in the investigation and to provide a detailed explanation on the folding simulations for Rigid Origami done with Rhinoceros and Grasshopper.

**Keywords:** *Rigid Origami; Retractable roofs; Parametric Design; Kinetics; Interactivity*

### 1. INTRODUCTION

The Rigid origami folding surfaces are very interesting for Architecture and Engineering, not only for the aesthetic possibilities they bring but especially for their geometric, structural and elastic qualities. The ability to turn a flat element, isotropic, without any structural capacity, into a self-supporting element through folds in the material opens the door to a multitude of uses. Besides that the intrinsic geometry of the crease pattern may allow the surface to assume doubly curved forms while the flat element, before the folding, could never do it without the deformation of the material. (Schenk, 2011) (Demaine, 2011)

Despite Origami's kinetic potential it has been more commonly used in Architecture in a static way, that is, a folding state is chosen and then reproduced with heavy materials such as concrete, wood or metal. This is the case of the Yokohama Airport, by Foreign Office Architects, the Pleats Building

of Hironaka Ogawa or the Folded Hut of Ryuichi Ashizawa. (Figures 1, 2, 3 and 4)

Taking full advantage of the elastic and self-supporting properties of Rigid Origami we can find its use in temporary, mountable and demountable structures, such as the Recover Shelter by Mathew Malone or the Corogami Folding Hut by David Penner. The way these designers use the origami structures allows the structures to be deployed so they can be transported or stored, and when they are in use they are self-supported and do not require any additional structural element, however when being used they remain static. (Figures 5 and 6).

We can find examples, very few, using Origami surfaces on facades or kinetic roofs such as Al Bahr towers of Aedas Architects (Figure 7) or solar panels and sails used in space satellites.

More easily we can find the use of Origami in a kinetic



context in academic investigations or in temporary constructions or installations that use it in a kinetic and responsive way. It is the case of Auxetic Origami of Christopher Connock and Amir Shahrokhi from Yale University or the Lotus Dome by Roosegaard Studio but unfortunately these examples do not use surfaces, they use modules with a small number of faces arranged around a central point, each module functions in synchrony with the ones surrounding it, like they were a surface, but geometrically speaking they are separate units. (Figures 8 and 9) (Schenk, 2011)

If we face the concept of kinetic roofs in its broadest sense we find examples in history since the nomadic man created mountable and demountable shelters to use every time he was fixed in one place. Traditional construction forms for family housing as tents, tipis and yurts used complex construction techniques that not only maintained their relevance for thousands of years but are the basis of some of the most sophisticated building standards of today. These forms of flexible and portable housing used building systems as compressible anchors, tensioned membranes, double animal skin "walls" and even modular craft systems that share the same principles of modern engineering systems, in such effective way that have been adapted to permanent construction. (Kronenburg, 2007)

It was in the 90's that the kinetic and interactive architecture developed significantly due to the computational and technological advancements along with economical possibilities for the materialization of ideas. At this decade Architecture started to be re-examined based on the premise that buildings performance could be optimized if one could use computerized information to process and control the physical adaptation of the object to respond to contemporary demands. (Fox and Kemp, 2009)

Sometimes the use of a kinetic component in a building whose function is to accommodate events with hundreds or thousands of viewers, such as a retractable roof, enriches the use of the building, makes it economically sustainable and can even prevent the need for additional similar buildings on its vicinity since it becomes able to be comfortably used in different situations and to host different events.

In our research we were able to identify 3 categories

of retractable roofs:

1 – Sliding Roofs: These are the most common. Roofs made with giant panels that slide on linear or circular rails.

2 – Pivoting Roofs: These typically have a circular or polygonal configuration, are divided radially into parts that rotate around a pivot, opening and closing as the diaphragm of a camera.

3 - Folding Roofs: This kind of roof usually works as a membrane that can be completely distended or packed in a relatively small space through the action of cables and sheaves. These ones have very interesting qualities, they are much lighter than the ones we saw before, can collect in a small space and allow light to enter even when the roof is closed.

Our proposal will fall on the third category but instead of a loose membrane we will use rigid faces that fold and unfold according to the rules of Rigid Origami.

## 2. ORIGAMI

A common idea is that origami is just a hobby with which you can create simple shapes of animals, flowers or other figures. Despite this simple image of origami the truth is that it brings together a great complexity, geometry and mathematics. Its use is not restricted to the creation of little figures, on the contrary, we can find examples of everyday objects like pastry paper boxes, paper bags or in situations less common and far more complex, as in art works, in figures with thousands of folds or in the folding of solar panels for space satellites.

One question that arises is when and where Origami first appeared. The first known published work on Origami is Hiden Senbazuru Orikata, published in Japan in 1797. Some authors defend that it began in China about two thousand years ago, where it was known as Zhe Zhi being only later embraced by Japan that would have given it the prominence it has today and transformed it into the traditional Japanese art of paper folding ; oru ( fold ) + kami (paper). (Hernandez, 2000)

However, the author Koshiro Hatori argues that Origami may not have been born neither in Japan or China, he states also that there is not even the certainty that it has been Japan to transmit this

art to Europe. This author has studied the models of origami found in Europe and Japan from the eighteenth and nineteenth centuries and argues that there are very few coincident models and the figures and folding styles were quite different leading to believe that this art was developed simultaneously and independently in both East and West.

Hatori also defends that in the nineteenth century began an exchange of influences between Europe and Japan during the Meiji Restoration (between 1860 and 1870) when the European education system was introduced in Japan and, regarding Origami, it was of particular importance the introduction of the Kindergarten Movement (Friedrich Froebel, ca. 1835) that included in its educational activities paper folding as a way to learn geometry. From this moment begins a knowledge exchange through people traveling between East and West giving rise to the Origami we know today. (Hatori, 2011)

## 2.1. TYPES OF ORIGAMI

Currently Origami is categorized into four types (Traditional, Rigid, Modular and Wet Fold) and the rules that define them have been accepted and are followed worldwide.

In the Traditional Origami it is mandatory to work from a square of paper and fold it until it reaches the final shape without cutting or gluing paper. It is this type of origami that includes most of the simple and “childish” models of animals and other figures.

In Rigid Origami it is acceptable to use paper whose shape is not a square but it remains prohibited to glue or cut the paper and the final model must be the result of the folding of a single sheet. In this type of origami it is required that the faces defined by the creases are always flat, that is, the faces cannot bend and it must be possible to flatten the model without creating new creases.

In Modular Origami models are made from units, i.e., identical pieces modelled from several sheets of paper that interlock to form the final model. The typically used units are the Sonobe units, created by Mitsunobu Sonobe in the 70's and Phizz units (Pentagon - Hexagon - Zig - Zag ) created by Thomas Hull in 1993. (Lang, 2010)

Finally we have the Wet Fold Origami, created by Akira Yoshizawa, which became largely known in the 50's. In this kind of Origami it is used a special type of paper, thicker, and the modelling is done by

wetting the paper as you fold it. This kind of Origami works more like a sculpture allowing freer and less expressive creases. (Hernandez, 2000) (Lang, 2010)

## 2.2. ORIGAMI'S MATHEMATICAL AND GEOMETRICAL PROPERTIES

Origami and its geometric possibilities have been studied and used by mathematicians, physicists, engineers, architects, and even in biomedical research. However and despite its existence for thousands of years it was only in the 80's that the 7 axioms that define and summarize Origami's geometric potential have been defined.

These are the Huzita-Hatori Axioms very similar to the Euclidean axioms for constructions with straightedge and compass. The first 6 were defined by Huzita, the seventh was defined by Hatori in 2002, although it had already been formulated by Justin in 1996, these axioms are usually known as Huzita-Hatori or Huzita-Justin. (Lang, 2010)

Combining these axioms with the operations to divide the paper into  $n$  parts, the methods for the construction of any angle, and the Maekawa and Kawasaki theorems it is possible to generate a multitude of Rigid Origami folding patterns. Has we have seen for an Origami to be considered Rigid there are some parameters that it has to fulfil, all the faces must be plan at all times, that is, the dimensions of the edges cannot vary as well as its area, and it has to be possible to fold and unfold the model completely without the creation of new folds, i.e., no face can be curved. (Lang, 2010)

The folds of a Rigid Origami surface work as hinges between the different faces. The same surface can acquire different configurations by the application of forces at strategic points that will produce higher or smaller angles between the faces. Therefore, although the material used initially is flat without elastic or structural properties, such as paper, after it is divided into faces and folded acquires structural capacity and the generated surface has the power to grow, reduce and adapt to various configurations.

These are the reasons that make the folded surfaces particularly suited to meet the requirements of kinetic surfaces that one wants to be light, with structural abilities and able to assume different configurations in a kinetic way.

### 3. RIGID ORIGAMI FOLDING SIMULATION

The use of digital parametric tools allows us to try and test all the solutions we want in order to choose the most appropriate for a particular building site or function and to optimize the chosen solution before its construction.

In this sense we are developing a system in Rhinoceros and Grasshopper, for the folding simulation of any regular Rigid Origami pattern.

In this system our goal is that from the crease pattern design and the definition of the mountain and valley folds the system could simulate the entire range of forms that a given pattern can produce from the plan state to the completely folded state.

We began by defining the design rules, rotation, translation and symmetry of the faces of a Corpus of models taken from the book *Folding Techniques for Designers: From Sheet to Form* by Paul Jackson.

Our working method in the development of this simulator has been:

- 1 - Set the base faces of the regular pattern;
- 2 - Parametrically generate these faces, which allows to test the same pattern with different edge dimensions and angles between them;
- 3 - Generate the movement of the base faces from the flat state to the completely folded state;
- 4 - Reproduce the movement to all the faces of the surface through copies, translations and symmetries;

In Figures 10, 11 and 12 we present some examples of patterns we parameterized. First we show the crease pattern and the chosen base faces, an initial position of the folding, an intermediate position and the final position, completely folded

Our goal in the simulation of various folding patterns is to understand the local rules for each pattern in order to infer the general rules for any pattern.

In this sense there is already a very extensive work, especially from authors like Robert Lang, that uses spherical trigonometry for the simulation, Tomohiro Tachi that uses the angles between edges and between faces as variables, Ron Resch and Christiansen who use a combination of analysis

and elastic constraints between the connections and truss elements and also Casale and Valenti and Januário that use Grasshopper to simulate the folding of different crease patterns each one with a different approach.

Priceless that are these contributions neither has yet been completely successful to simulate any given pattern than the one used by the author as an example.

### 4. CONCLUSIONS

This research has been focusing mainly on the construction of a state-of-the-art on the several areas involved, like kinetic structures for spaces with big spans, Origami's geometry and mathematics and parametric tools to simulate Rigid Origami crease patterns folding.

We intend to further develop the virtual folding simulator until we achieve a simulator able to simulate the folding of any given pattern by knowing its mountain and valley folds.

The simulated surfaces will be subject to structural stability tests, static and dynamic, with Grasshopper plugins like Kangaroo, Karamba or others that may reveal to be more appropriate.

The mechanical and support systems that will make the surface move may involve a combination of pulleys and cables fixed to strategic vertices of the surface and moved by motors. It may be a truss system that will move edges and/or vertices as themselves are moved along linear or curved rails. It may also be a scissor system with several scissor working together to stretch the entire surface or fold it completely.

The interaction system with the structure will be closely related to the folding simulation, the movement of the structure and the interaction with the user.

The materials we will use must be able to reproduce the properties of the paper used in Origami as its isotropy, rigidity and planeness as well as the relation established between the faces by the folds that act as hinges.

The research will culminate with the realization of a full scale prototype.

## REFERENCES

CASALE, A.; Valenti, G. M.; Architettura delle Superfici Piegare, le Geometrie che Muovono gli Origami, Nuovi quaderni di Applicazioni della Geometria Descrittiva, vol.6, Edizioni Kappa, 2012

DEMAINE, E.; O'Rourke, J. ; Geometric Folding Algorithms: Linkages, Origami, Polyhedra; Cambridge University Press, 2007

DEMAINE, E.; Demaine, M.; Hart, V.; Price, G.; Tachi, T.; (Non)existence of Pleated Folds: How Paper Folds Between Creases, in Graphs and Combinatorics, Volume 27, Issue 3 , pp 341-351, Springer Japan, 2011

FOX, M.; Kemp, M; Interactive Architecture; Variate Labs, Series Design/Build), Princeton Architectural Press, 2009

FOX, M: Kinetic Architectural Systems Design, in Kronenburg, R., Transportable Environments 2, Spon Press, London, pp. 163-186. 2003

Hatori; K.; History of Origami in the East and the West before Interfusion, in Origami5 - Fifth International Meeting of Origami Science, Mathematics, and Education, pp. 3 – 11; CRC Press by Taylor and Francis Group, 2011

HERNANDEZ, J. P.; Mathematics and Origami; Spanish Origami Association, 2000

JACKSON, P.; Folding Techniques for Designers: From Sheet to Form, Laurence, King Publishing, London, 2011

KOLAREVIC, B.; Malkawi, A.; Performative Architecture; Spon Press, 2005

KRONENBURG, R.; Transportable Environments 2, London, Spon Press, 2003

LANG, R.; Origami and Geometric Constructions; 2010

MOTRO, R.: An Anthology of Structural Morphology, World Scientific Publishing Co., 2009

SCHENK, M.; GUEST, S.; Origami Folding: A Structural Engineering Approach, in Origami5 - Fifth International Meeting of Origami Science, Mathematics, and Education; CRC Press by Taylor and Francis Group, 2011

TACHI, T.; Rigid-Foldable Thick Origami, in Origami5 - Fifth International Meeting of Origami Science, Mathematics, and Education; CRC Press by Taylor and Francis Group, 2011

WONOTO, N.; Baerlecken, D.; Swarts, M.; Gentry, R.; Bio-Origami - Form finding and evaluation of origami structures; Georgia Institute of Technology USA. 2013



**FIGURA 1**

Yokohama Airport, Foreign Office Architects



**FIGURA 2**

Pleats Building, Hironaka Ogawa



**FIGURA 3**

Pleats Building, Hironaka Ogawa



**FIGURA 4**

Folded Hut, Ryuichi Ashizawa



**FIGURA 5**

Recover Shelter, Mathew Malone



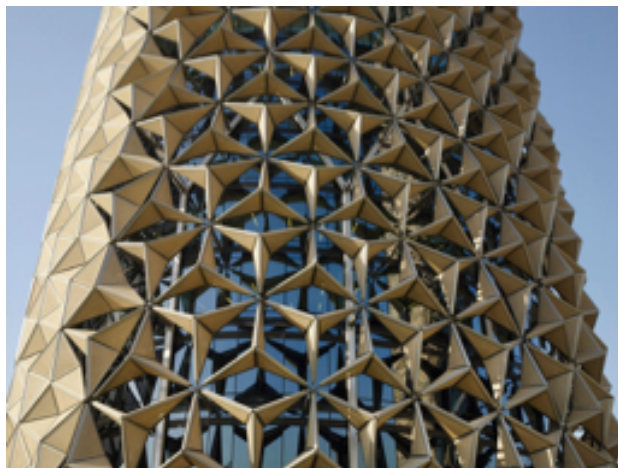
**FIGURA 6**

Corogami Folding Hut, David Penner



**FIGURA 7**

Al Bahr Tower, Aedas Architects



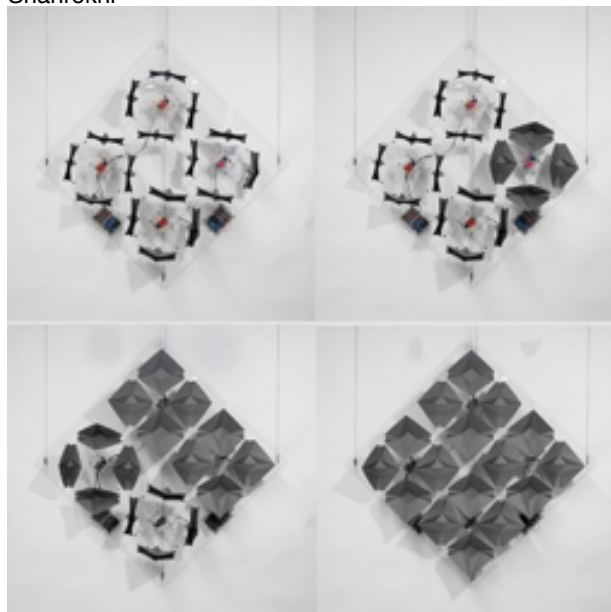
**FIGURA 9**

Lotus Dome, Roosegaard Studio



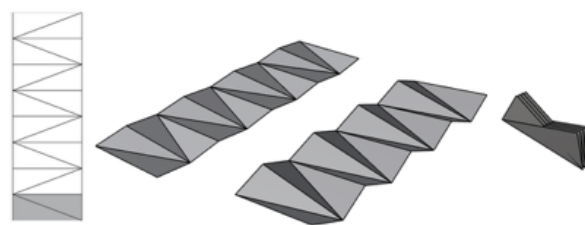
**FIGURA 8**

Auxetic Origami, Christopher Connock and Amir Shahrokhi



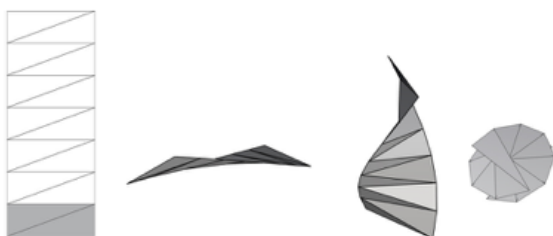
**FIGURA 10**

Crease pattern and base faces, 3 folding positions



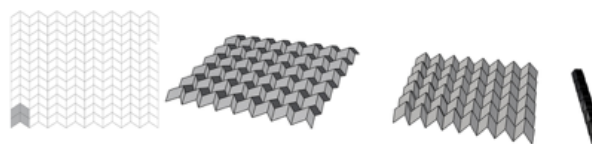
**FIGURA 11**

Crease pattern and base faces, 3 folding positions



**FIGURA 12**

Miura-Ori pattern and base faces, 3 folding positions



## DESENHO ALGORÍTMICO, *DATA MINING* E MORFOLOGIA URBANA UMA APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA AO ESTUDO MULTIDIMENSIONAL DO ESPAÇO PÚBLICO ABERTO

João Ventura Lopes  
Alexandra Paio  
José Nuno Beirão  
Elia Manuel Pinho

### RESUMO

No âmbito dos trabalhos de investigação desenvolvidos até à data pretende-se apresentar uma metodologia de análise e classificação do espaço público aberto, focando-nos na praça formal, a qual é aceite como um elemento individualizável no continuum urbano. Colhendo contributos das disciplinas da morfologia urbana, arquitetura e análise ambiental, tem como objectivo a sua caracterização sincrónica e multidimensional. Recorre a análise estatística multivariada e técnicas indutivas de procura de padrões em grandes conjuntos de dados, englobadas no que actualmente se designa por *data mining*. Escolhemos um corpus de praças ilustrativo da sua diversidade no território nacional continental, publicado num estudo morfológico dirigido pelos Professores Ressano Garcia Lamas e Dias Coelho em 2007.

Os objectivos gerais perseguidos são: (i) Agregar atributos estruturais, formais e ambientais na caracterização do espaço público aberto a escalas variadas; (ii) Aferir da individualidade desses espaços pela redução de complexidade da sua descrição multidimensional; (iii) Classificar bottom-up os espaços através de uma aprendizagem automática não supervisionada (*clustering*) dos atributos distintivos da praça formal portuguesa; (iv) Definir indicadores de qualidade e desempenho dos espaços públicos abertos; e (v) Produzir um modelo de aprendizagem máquina supervisionada desses indicadores que possa vir a ser útil à tomada de decisão em projecto ou gestão do espaço público.

Centramos esta apresentação em trabalho actualmente em desenvolvimento por uma equipa portuguesa e italiana, de que fazemos parte, focada na análise de quatro praças históricas (duas portuguesas e duas italianas/toscanas) e sua inserção nos respectivos tecidos urbanos. Esta análise pretende testar o método atrás sugerido e as técnicas e ferramentas necessárias à sua implementação. Ilustram-se as possibilidades da aplicação de algoritmos computacionais de desenho como ferramentas de análise, e de *data mining* como ferramentas de extracção de conhecimento a partir dos dados produzidos, isto em (i) análise sintáctica global da estrutura urbana e (ii) análise morfológica local do espaço e forma da praça.

Esta investigação é financiado pela FCT- Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/95148/2013)

## ANÁLISE MULTICRITÉRIO DAS TÉCNICAS DE REFORÇO LOCAIS: APLICAÇÃO AO FRONTAL DE EDIFÍCIOS POMBALINOS

Stefania Stellacci

Vasco Rato

### RESUMO

As dinâmicas da reabilitação do património Pombalino em Lisboa (1755-1880) envolvem três macro-fatores interdependentes: i) o artefacto histórico; ii) os proprietários e utilizadores; iii) os agentes especializados.

A dicotomia entre a integração e a integralidade do Património cultural (PC) deriva das diferentes atribuições de valor (cultural, histórico, funcional, económico) ao edifício histórico e da coexistência de objetivos contraditórios.

De facto, o domínio da reutilização e da reabilitação dos imóveis históricos (na qual se pode incluir o reforço estrutural) é marcado pela complexidade na seleção das soluções de intervenção, de projeto e técnicas.

Este artigo aborda o estudo comparativo in itinere das técnicas de reforço da parede mista (frontal) através de métodos de análise de decisão multicritério (MCDA).

O estudo visa propor um modelo de seleção das atuais técnicas de reforço utilizando como critérios a compatibilidade material, a autenticidade arquitectónica e estrutural e a perda de material original.

Os critérios de avaliação das práticas de reforço estrutural e as combinações das variantes de reforço são brevemente discutidos.

Salienta-se que a reflexão sobre o impacto das intervenções no património histórico e a necessidade de introduzir transparência no processo decisório representam prioridades no cenário contemporâneo lisboeta, bem como no contexto internacional.

**Palavras-Chave:** *Análise multicritério, M-MACBETH, técnicas de reforço estrutural, Património Pombalino, reabilitação, frontal.*

### 1. INTRODUÇÃO

O valor do património construído está relacionado com a permanência da materialidade associada ao processo de construção e com as soluções arquitetónicas, bem como com a atribuição, ao longo dos séculos, do valor simbólico e do significado funcional.

A dicotomia entre integração e integralidade exemplifica o paradigma contemporâneo da intervenção no património cultural [Bonelli, 1963]. Além da atribuição de um valor estático aos bens patrimoniais, seria admissível a conservação ativa, na condição de que seja contemplada a compreensão da estrutura histórica e das potencialidades mecânicas do edifício, para alcançar melhorias do comportamento sísmico [Giufrè, 1995].

Trata-se de uma questão delicada, principalmente onde o imperativo das políticas públicas é a monetização, como no caso do património

Pombalino lisboeta (1755-1880). De facto, vários fatores têm atualmente levado a um crescente interesse pela renovação dos prédios da Baixa Pombalina (e.g. a localização central, a reforma do sistema de propriedade, a forte procura turística e a estratégia pública do desenvolvimento urbano).

Os prédios pombalinos representam 27% da Área do Concelho de Lisboa, com 15.711 imóveis e uma área de construção de 7.368.383 metros quadrados [Sequeira, 1999]. Análogo sistema construtivo e léxico formal será utilizado noutros tecidos urbanos em Portugal (e.g. Vila Real de S. António, Manique do Intendente, Porto Côvo, Porto dos Almadas) [Correia, 1997; Mascarenhas, 1996] (Fig.1).

Devido às notáveis características arquitetónicas e estruturais, bem como à importância histórica e cultural deste património, a literatura científica abrange extensivamente vários tópicos [Lopes, 1994; Mascarenhas, 1996; Lopes et al., 2013]. Em Lisboa, por cada bloco predial foram definidos a época de construção, o grau de autenticidade, o volume, o uso, os proprietários e a densidade



populacional [CML, 2004; AA.VV., 2005; CML, 2010].

Salienta-se que o requisito de segurança deveria representar um objetivo essencial, devido à crescente densidade populacional e à elevada vulnerabilidade sísmica da área [CML, 2004; CML, 2006; Meireles, 2012; Woessner et al., 2015]. De facto, Lisboa pertence à maior zona de risco sísmico em Portugal, como mostrado na Figura 1 [NP EN 1998-1, 2010].

Enquanto legado cultural, o edificado Pombalino representa um recurso multi-dimensional, multi-atributo e dotado de multi-valor económico [Mazzanti, 2002].

A eficácia dos métodos de análise de decisão multicritério (MCDA) tem sido demonstrada no âmbito de outros domínios. Nomeadamente no contexto do planeamento ambiental, das estratégias e da gestão do ecossistema urbano, existem exemplos nos quais as autoridades públicas adotaram modelos MCDA para a seriação das reais alternativas ao longo de um procedimento transparente [Bana e Costa, 1988; Ferretti et al., 2014]. Na sua aplicação ao património arquitetónico, os métodos MCDA podem constituir-se como uma importante ferramenta para analisar diferentes abordagens de projeto e técnicas de reforço alternativas. De facto, o processo de decisão associado a este tipo de intervenções considera sempre um conjunto de critérios que assumem objetivos contraditórios, tornando muito complexa a tomada de decisão.

A maioria dos proprietários do parque Pombalino é constituída por privados e bancos /seguradoras, como mostrado na Figura 2 [CML, 2010]. Uma abordagem comparativa poderia ser justificável para a importância dos imóveis e a complexidade do processo, bem como a coexistência dos objetivos conflituantes, mais que pela exigência de instituir um procedimento transparente.

## 2. TRÊS MACRO-ASPETOS NA REABILITAÇÃO DO PATRIMÓNIO POMBALINO

A reabilitação e o reforço no contexto do património arquitetónico representam processos complexos na coexistência de diferentes finalidades dos grupos de interesse [Ferretti et al., 2014].

Aspectos relacionados com a reutilização e a prática do reforço estrutural (e.g. análise de cargas, a compatibilidade dos componentes, materiais e tipos de reforços) deveriam ser discutidos numa abordagem multidisciplinar considerando três macro-questões: i) o artefacto histórico (isolado e como parte do quarteirão) dependente das características da construção e do seu estado de conservação; ii) o proprietário e os utilizadores (agentes decisores) influenciados pelos custos/benefícios, a situação cadastral, o uso e o sistema de acesso; iii) os agentes especializados (e.g. engenheiros, arquitetos, construtores locais), cujas decisões dependem dos regulamentos municipais, bem como das práticas de conservação (know-how e viabilidade) [Fig. 3].

### 2.1 ARTEFACTO HISTÓRICO (SUBJECT)

O comportamento estrutural dos edifícios é influenciado pelo estado de conservação e pelo modelo construtivo, que por sua vez depende da época de construção [AA.VV., 2005]. Nomeadamente, a primeira fase da reconstrução pós-terramoto foi caracterizada pela regularidade e precisão nos detalhes, assim como o recurso aos materiais com qualidades superiores.

Os edifícios incorporam uma estrutura tridimensional em madeira paralela e ortogonal à fachada principal. Ao longo de uma segunda fase, as paredes estruturais com cruces de Santo André foram executadas apenas paralelamente à fachada principal [Mascarenhas, 1996]. Após cem anos, o sistema Pombalino evoluiu para o tipo Gaioleiro, com uma substancial perda da estabilidade geral, devido à flexibilidade introduzida na distribuição funcional dos pisos e à ausência da estrutura interna em madeira [Mascarenhas, 1996].

## 2.2 O PROPRIETÁRIO E OS UTILIZADORES (DECISION-MAKER)

Rapidez de execução e binómio custo-eficácia são os imperativos estabelecidos pelos proprietários, tornando-se os fatores principais de influência ao longo do processo atual de reabilitação.

Outro fator é o provável retorno do investimento, relacionado com a rapidez de execução e consequentemente com soluções que requerem economias de tempo e trabalhadores não especializados [Appleton, 2003].

Além dos fatores económicos, o processo de reabilitação de edifícios Pombalinos depende também do estado do imóvel que afeta a coerência e a eficiência do reforço estrutural. Devido às características específicas do sistema construtivo (e.g. a continuidade estrutural dos elementos de madeira, o alinhamento das aberturas nas paredes interiores e exteriores, o block-effect) [Cóias, 2007], bem como à estrutura de propriedade (com frequência os edifícios são detidos por diversas pessoas e/ou entidades), é essencial para um projeto integrador e eficaz. A impossibilidade de avaliar e reforçar as unidades contíguas de construção aumenta o grau de incerteza na relação custo-eficácia.

A maioria das intervenções em curso visa a conversão, nos pisos superiores, dos apartamentos para alojamentos turísticos ou habitações particulares, que poderiam ser compatíveis com a distribuição e o estado de carga originais.

Se a estrutura original não for profundamente alterada e os projetos forem sensíveis e detalhados, a reabilitação pode ser muito pouco invasiva [Appleton e Domingos, 2009].

O sistema de acesso depende da tipologia específica (e.g. com simetria biaxial, “esquerda-direita” (54%) ou uma “planta singular” (34%) [Mascarenhas, 1996], com dificuldades em relação à instalação de elevador, devido à falta de espaço interno e ao impacto no comportamento global.

## 2.3 AGENTES ESPECIALIZADOS (ADVISER & EXECUTORS)

O decision-maker envolve os agentes especializados

na atribuição ao imóvel de uma função, que implica o respeito pelas inúmeras normas nacionais, das quais se podem destacar a segurança estrutural, o conforto acústico, o desempenho energético e a acessibilidade [Appleton, 2003; Appleton e Domingos, 2009].

De facto, diferentes abordagens são implementadas para salvaguardar o valor do património cultural, nomeadamente no âmbito da relação entre a configuração volumétrica (a morfologia arquitetónica) e a estrutura interior.

Várias alterações à configuração exterior (e.g. ampliação das aberturas, acrescento dos pisos) comprometeram a uniformidade e o decoro urbano, além da distribuição original de cargas, mas pertencem a uma atitude passada [Mascarenhas, 1996].

O plano de salvaguarda municipal (2011) proíbe a execução de níveis subterrâneos e as alterações à fachada principal. No caso de ausência de artefactos com relevante valor histórico-artístico, é possível a alteração da estrutura interna e da fachada tardoz, também em condições satisfatórias de conservação [Diário da República, 2ª série, nº 55 18/03/2011].

## 3. AS ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO DE REFORÇO ESTRUTURAL: PRINCÍPIOS ORIENTADORES

O reforço estrutural implica o respeito por princípios orientadores que se podem priorizar da forma seguinte: i) intervenção mínima; ii) compatibilidade da intervenção com o edifício original; iii) melhoria da segurança, nomeadamente do comportamento sísmico.

Em primeiro lugar, uma abordagem “cirúrgica” é preferível: a incerteza quanto à eficácia das práticas de reforço deveria representar um obstáculo para soluções invasivas [ICOMOS-ISCARSAH, 2004].

Em segundo lugar, o conceito de compatibilidade introduzido na Carta de Veneza [AA.VV., 1964; Balen et al., 2005; Teutónico et al., 2007] é substituído pela reversibilidade em termos de recursos materiais e

estruturais. De facto, a compatibilidade, concebida como “reconhecimento da falibilidade do nosso trabalho” [Cattanach et al., 2008] e a facilidade para voltar ao seu estado original, é um requisito virtual ao longo do processo de reforço estrutural.

Como manifestação da cultura sísmica local (LSC), o edificado Pombalino deve ser salvaguardado nas características estruturais, arquitectónicas e ambientais. A autenticidade é um valor fundamental, e a compatibilidade de intervenções deve ser a premissa para a sua eficácia, tal como é sublinhado pelas diretrizes internacionais de conservação [ICOMOS, 2003; ICOMOS-ISCARSAH, 2004].

Em terceiro lugar, o nível de segurança não deve ser necessariamente igual à exigida para as novas construções, de acordo com as diretivas emitidas pelo código italiano [Ministério do Património Cultural e Atividades, 2007]. No entanto, o sistema Pombalino cumpre a maioria dos critérios estabelecidos pelo Eurocódigo 8 (i.e. mínima secção horizontal das paredes sismo-resistentes e maior número de pisos), se a autenticidade e o ciclo de manutenção forem respeitados [Cóias, 2007; NP EN1998-1, 2010].

As práticas de reforço resultam de razões de segurança, de melhoria funcional e de preferências estéticas. Como resultado do compromisso destes requisitos, a estratégia de intervenção inclui também o cumprimento de exigências económicas. Em particular, dois tipos de custo podem ser mencionados: os custos económicos e os custos culturais. Estes últimos são traduzidos pela perda de material original e dependem do grau de intromissão da técnica de reforço.

Por outro lado, os benefícios poderiam ser avaliados como consequência da intervenção (terapia) e a adequação do conhecimento no futuro próximo. No entanto, o reforço destinado a reduzir o risco sísmico implica resultados incertos, especialmente no âmbito da comparação entre o tempo de vida nominal do edifício histórico antes e depois da terapia [ICOMOS-ISCARSAH, 2004].

## 4. PRÁTICAS DE REFORÇO DO FRONTAL (FW)

As técnicas de reforço, cujos detalhes, mecanismos de colapso e pontos de força derivam das práticas correntes [Cruz et al., 2001; Appleton, 2003; Campanella e Mateus, 2003; Coias, 2007; Appleton e Domingos, 2009; Tsakanika e Mouzakis, 2010; Gonçalves et al. 2012; Lopes et al, 2013] e das campanhas experimentais [Poletti e Vasconcelos, 2015], podem ser divididas por âmbito de aplicação: i) fachada; ii) parede lateral; iii) frontal; iv) tabique.

Este artigo foca-se na terceira categoria, o frontal. Os frontais são executados com uma estrutura interna (o esqueleto) de madeira com cruces de Santo André, preenchido com material heterogéneo (pedra miúda, tijolo e argamassa de cal).

Como se mostra na Tabela 1, as alternativas das técnicas de reforço são listadas de acordo com os três componentes construtivos e os objectivos a concretizar: A) esqueleto; B) conexões; C) revestimento da superfície (Figura 4).

Trinta e seis combinações, coerentes em tipo de material e mão de obra, são listadas (Tabela 2). As alternativas serão comparadas segundo os critérios descritos adiante.

## 5. CRITÉRIOS E JULGAMENTOS QUALITATIVOS

A fim de lidar com a complexidade inerente a uma análise que inclui múltiplos critérios, por vezes contraditórios, fez-se recurso a um método específico de análise de decisão multicritério: o MACBETH [Bana e Costa, 1988]. A principal vantagem deste método é o facto de permitir julgamentos qualitativos, o que se considera particularmente relevante no contexto de decisões associadas ao património cultural. A construção do modelo de análise inclui a definição dos critérios e dos respetivos níveis de caracterização. O conjunto das opções que estão em confronto no processo decisório é constituído pelas 36 combinações de técnicas aplicáveis aos três componentes construtivos (esqueleto, conexões e revestimento). Cada opção é caracterizada em função dos níveis definidos para cada critério.

A análise inclui ainda dois tipos de ponderação: o primeiro diz respeito à diferença de atratividade entre os níveis caracterizadores de cada critério; o segundo, à diferença de atratividade entre critérios. Estas ponderações representam, deste modo, a importância relativa que se atribui a cada nível e a cada critério.

Os níveis de caracterização podem ser qualitativos ou quantitativos. As diferenças de atratividade são definidas qualitativamente em função da percepção do decisor. De forma a permitir uma análise precisa, o método propõe ponderadores numéricos em função da caracterização de cada opção e das diferenças de atratividade definidas.

No âmbito do trabalho que aqui se apresenta, as opções das práticas de reforço são avaliadas de acordo com quatro critérios interdependentes, a seguir descritos.

#### **i) grau de compatibilidade material**

Um tratamento poderia ser considerado compatível se não implicar um dano técnico e estético para os materiais históricos [Van Hees et al., n.d.]. Este parâmetro, associado à durabilidade, é definido por quatro subcritérios: a) compatibilidade física (PA) (e.g. transporte da água, a absorção, secagem e comportamento higroscópico); b) compatibilidade química (CC) (e.g. reações químicas nocivas); c) compatibilidade mecânica (MC) (e.g. resistência e variações dimensionais de origem térmica); d) compatibilidade estética (BC) (e.g. cor, brilho e estrutura).

#### **ii) grau de autenticidade arquitetónica**

Este critério pertence à distribuição interna, as relações espaciais e visuais dos componentes dos elementos comparados com os originais. Este parâmetro depende das necessidades do cliente e da abordagem arquitetónica (prioridades, intenções subjacentes ao projeto, adoção de soluções específicas para cada unidade de construção e precisão em cada fase). Subdivide-se em: a) autenticidade tipológica; b) organização espacial; c) aberturas; d) escala; e) detalhes arquitetónicos.

#### **iii) grau de autenticidade estrutural**

A autenticidade estrutural pretende representar o nível de alterações ao modelo estrutural original do edifício, estando subdividido em: a) modelo

estrutural; b) conexões.

#### **iv) perda de material original**

Este parâmetro indica a quantidade da perda dos componentes originais (e.g. seção da parede de madeira e vigas de madeira, enchimento de tijolos, pedras e argamassa), representando o grau de intrusão da intervenção.

Aos três primeiros critérios foram atribuídos níveis qualitativos: elevada (H), intermédia (M), reduzida (L) e muito reduzida (VL). No que diz respeito à perda de material original, as opções são caracterizadas em função da percentagem de material substituído. As diferenças de atratividade entre os níveis de cada critério estão representados nas Figuras 5 a 8.

O desempenho atribuído a cada uma das 36 opções, em cada um dos quatro critérios, está indicado na Tabela 3 de acordo com os níveis acima explicitados.

Na fase atual de desenvolvimento do trabalho foram considerados três cenários no que diz respeito à diferença de atratividade entre critérios (Figuras 9 a 11). O cenário 1 corresponde a uma preferência pela compatibilidade material e pela autenticidade arquitetónica, seguidas da autenticidade estrutural e manutenção de material original; o cenário 2 constitui uma variante do primeiro cenário, na qual se atribui igual importância à compatibilidade material e à autenticidade arquitetónica; o cenário 3 atribui o mesmo nível de importância a todos os critérios.

## **6. RESULTADOS PRELIMINARES**

Os resultados preliminares estão representados nas Figuras 12 a 14, na forma da pontuação, de 0 a 100, que resulta das ponderações atribuídas a cada nível de cada critério e a cada critério, no contexto do desempenho atribuído a cada opção.

No cenário 1, pode verificar-se que existem duas opções com uma pontuação muito elevada, de 98 e 96, para as combinações FW2.14 e FW2.13 respetivamente. Importa, antes de mais, verificar que estas opções apenas diferem na solução de intervenção para as conexões. No primeiro caso, considera-se uma cunha em madeira e um rebite em aço inoxidável, enquanto que, no segundo caso,



foi considerada a reparação ou substituição dos elementos metálicos por outros idênticos. Nestas duas opções a que o cenário 1 atribui preferência clara, as soluções para o reforço são constituídas pela substituição dos elementos em madeira degradados por novos componentes em madeira e, quando necessário, a substituição do material de enchimento por elementos cerâmicos e argamassa de cal hidráulica. Para o revestimento superficial, estas duas opções incluem uma argamassa tradicional de cal hidráulica.

Ainda no cenário 1, uma terceira opção parece assumir-se como uma boa escolha, a combinação FW1.01 com um valor de 85. Esta opção é composta pela substituição completa dos elementos em madeira do esqueleto do frontal, a substituição do material de enchimento por elementos cerâmicos e argamassa de cal hidráulica, o recurso a conexões tradicionais em madeira e uma argamassa tradicional de cal hidráulica como revestimento superficial. Face às duas opções anteriores, esta última implica uma intervenção mais aprofundada no que diz respeito ao esqueleto do frontal e uma solução de conexões que garante maior compatibilidade material.

No âmbito do cenário 1, a opção que assume a ordenação seguinte tem um resultado ponderado de 72, o que se considera pouco satisfatório. As demais opções assumem valores inferiores o que parece indicar que, tendo por base o desempenho considerado e os julgamentos realizados, a maior parte das opções não obtém um bom resultado no cenário 1. Pode aliás confirmar-se esta observação através da média e da mediana das classificações ponderadas do 1º quartil que assumem os valores de 69,5 e de 63,6, respetivamente.

Os resultados do cenário 2 são similares aos do primeiro cenário de avaliação. A ordenação do 1º quartil mantém-se, enquanto que os valores da média e da mediana deste intervalo sobem ligeiramente para 71,5 e 66,4, respetivamente. Esta observação indica que o aumento da importância atribuída à autenticidade arquitetónica, em detrimento da compatibilidade material, tem pouca influência na preferência a atribuir a este conjunto de opções no contexto do modelo em causa.

Enquanto que os cenários de avaliação 1 e 2 atribuem maior importância à compatibilidade material e à autenticidade arquitetónica como

critérios de decisão, o cenário 3 tem como objetivo avaliar este conjunto de opções de reforço atribuindo idêntica importância a todos os critérios de decisão. Neste caso, podem observar-se algumas alterações que merecem destaque. A ordenação no conjunto do 1º quartil é alterada, verificando-se também a substituição, neste intervalo, de três opções por outras que não estavam incluídas nos cenários 1 e 2. Por outro lado, os valores da média e da mediana no 1º quartil – 66,4 e 59,3, respetivamente – são os mais reduzidos dos três cenários. Este facto indica que a atribuição de maior importância à autenticidade estrutural e à perda de material original, em detrimento da compatibilidade material e da autenticidade arquitetónica, implica uma menor valorização das opções consideradas. Parece portanto poder concluir-se que, no âmbito do desempenho atribuído e das diferenças de atratividade consideradas, o conjunto de soluções de reforço considerado implica alterações estruturais face ao modelo Pombalino original e uma perda de material com algum significado.

Por outro lado, deve notar-se que as opções FW2.14 e FW2.13 mantém a ordenação no cenário 3, sendo as duas com maior grau de preferência. Embora os resultados que se apresentam sejam ainda preliminares, este padrão pode eventualmente indicar que estas duas combinações podem merecer atenção especial num processo de seleção de soluções de reforço para frontais pombalinos.

## 7. CONCLUSÕES E TRABALHOS FUTUROS

O reforço estrutural origina um forte impacto na autenticidade do património histórico. A análise de decisão multicritério parece constituir-se como uma ferramenta útil para avaliar as alternativas das soluções construtivas a executar. O recurso a um método que permita julgamentos qualitativos (MACBETH) revelou-se particularmente útil no âmbito da avaliação de valores culturais e, neste caso em particular, na avaliação do grau de intrusão das práticas de reforço correntes.

O objetivo final da aplicação de métodos de análise de decisão multicritério será o apoio aos agentes envolvidos na reabilitação no processo de seleção da solução de intervenção mais atrativa, em cada caso, através de um método que permite considerar

de forma eficaz a complexidade inerente a esta escolha.

O desenvolvimento do trabalho que aqui se apresenta de forma preliminar, incluirá novos critérios que se consideram também determinantes: a eficácia estrutural da opção face às exigências de segurança e a vertente económica das opções através do seu custo. Por outro lado, está também previsto o alargamento do estudo aos outros elementos construtivos pombalinos: a fachada, as paredes laterais, os tabiques, os pavimentos e as coberturas.

No que diz respeito ao método de investigação, considera-se ainda pertinente a evolução do estudo no sentido de incluir um painel de especialistas

que permita uma validação mais abrangente do desempenho atribuído a cada solução de reforço bem como dos julgamentos associados às diferenças de atratividade.

### **Agradecimentos**

Este estudo é financiado pela FCT- Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/94980/2013). A análise de decisão multicritério foi elaborada com a versão DEMO 2.4.0 do software M-MACBETH ([www.M-MACBETH.com](http://www.M-MACBETH.com)).

## BIBLIOGRAFIA

### **Análise multicritério das técnicas de reforço locais: aplicação no frontal do prédio Pombalino (pág. 124-140).**

- AA. VV. (1964). The Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites.
- AA.VV. (2005). Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda, Pelouro do Licenciamento Urbanístico e Reabilitação Urbana. Lisbon: Câmara Municipal de Lisboa.
- Appleton, J. (2003). Rehabilitation of old buildings: pathologies and intervention technologies (In Portuguese). Lisbon: Orion.
- Appleton, J.G., & Domingos, I. (2009). Biography of Pombalino. A rehabilitation case in Downtown Lisbon (In Portuguese). Lisbon: Orion.
- Bana e Costa, C. (1988). A methodology for sensitivity analysis in three-criteria problems: A case study in municipal management. *European Journal of Operational Research* 33(2),159-173.
- Bonelli, R. (1963). Architectural restoration (In Italian). In C. Brandi et alii, voce Restauro. In *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, 344-351. Firenze: Istituto Per La Collaborazione Culturale Venezia-Roma.
- Câmara Municipal de Lisboa. (2004). Monumentos 21, Dossier Baixa Pombalina. (In Portuguese). Lisbon: Câmara Municipal de Lisboa.
- Câmara Municipal de Lisboa. (2010). Detailed Zoning Plan of Safeguarding of Baixa. (In Portuguese). Lisbon: Câmara Municipal de Lisboa.
- Cattanach, A.G., Alley, G.W., & Thornton, A.W. (2008). Appropriateness of Seismic Strengthening Interventions in Heritage Buildings: A Framework for Appraisal. NZSEE Conference.
- Cóias, V. (2007). Structural rehabilitation of ancient buildings. Low Intrusive Techniques (In Portuguese). Lisbon: Argumentum.
- Correia, J. E. H. (1997). Vila Real de Santo António: Urbanism and Influence in Pombalino Politic (In Portuguese). Porto: FAUP.
- Croatto, G., & Turrini, U. (2014). Restoration of historical timber structures – Criteria, innovative solutions and case studies, 119-136. Restoration of timber structures, 119-136. Guimarães.
- Cruz, H., Moura, J.P., & Machado, J.S. (2001). The use of FRP in the strengthening of timber reinforced masonry load-bearing walls. *Proceedings of Historical Constructions, possibilities of Experimental and Numerical Techniques*, Guimarães.
- FEMA. (1997). Guidelines for the Seismic Rehabilitation of Buildings.
- Ferretti, V., Bottero, M., & Mondini, G. (2014). Decision making and cultural heritage: An application of the Multi-Attribute Value Theory for the reuse of historical buildings. *Journal of Cultural Heritage*, 644–655.
- Giuffrè, A. (1995). Structural intervention as final action of multidisciplinary approach. *Quaderni ARCo – Restauro, Storia e Tecnica*, 5-16. Roma: Gangemi editore.
- Gonçalves, A., Ferreira, J., Guerreiro, L., & Branco, F. (2012). Seismic retrofitting of Pombalino “frontal” walls. *Proceeding of the 15th World Conference on Earthquake Engineering*, Lisbon.
- ICOMOS (2003). Principles for the Analysis, Conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage.
- ICOMOS–ISCARSAH. 2004. International Scientific Committee for Analysis and Restoration of Structures of Architectural Heritage. Principles for the Analysis, Conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage. Translation in Portuguese by Paulo B. Lourenço e Daniel V. Oliveira. University of Minho, Departamento de Engenharia Civil.
- Lopes, M., Meireles, H., Cattari, S., Bento R., & Lagomarsino, S. (2013). Pombalino Constructions: Description and Seismic Assessment. In V.P. de Freitas, A. Costa, J. Delgado (eds). *Building Pathology and Rehabilitation*, 187-233.
- Lopes dos Santos, V. (1994). The Pombalino Construction System in Lisbon: in *Urban Grouped Buildings Collective Housing – Study of a Humanist legacy of the Second Half of the XVIII century* (In Portuguese). PhD Thesis, University of Lisbon.
- Lopes dos Santos, V. (2005). Project of colours for Baixa area and mortars for the conservation of the facades. In *Urban Rehabilitation. Baixa Pombalina: basis for safeguarding intervention*. João Mascarenhas Mateus (ed.) CML: Lisbon.
- Mascarenhas, J. (1996). A study of the Design and

Construction of buildings in the Pombalino Quarter of Lisbon. PhD Thesis, University of Glamorgan.

Mazzanti, M. (2002). Cultural heritage as multidimensional, multi-value and multi-attribute economic good: toward a new framework for economic analysis and valuation. *Journal of Socio-economics* 31, 529-558.

Meireles, H.A. (2012). Seismic vulnerability of pombalino buildings. PhD Thesis, IST Instituto Superior Técnico, Lisbon.

NP EN1998-1. (2010). Eurocode 8: Design of structures for earthquake resistance - Part 1: General rules, seismic actions and rules for buildings (In Portuguese).

Poletti, E. & Vasconcelos, G. (2015). Seismic behaviour of traditional timber frame walls: experimental results on unreinforced walls. *Bulletin of Earthquake Engineering* 13, 885-916.

Reichtel, A., Hochberg, A., & Köpke, C. (2004). Plaster, Render, Paint and Coatings. Detail, Products, Case studies. Munich:

Sequeira A. (1999). Characterization and assessment of the market related to maintenance and conservation of the architectural heritage. (In Portuguese). Lisbon: GEcORPA—Grémio do Património.

Takeda, T., Sozen, M. A., & Nielsen N. (1970). Reinforced Concrete Response to Simulated Earthquake. *Journal of the Structural Division*, 96(12), 2557-2573.

Teutonico, J. M., Charola, A. E., De Witte, E. Grassegger, G., Koestler, R. J., Laurenzi Tabasso, M. Sasse, H. R. & Snethlage, R. (1997). Group report: How can we ensure the responsible and effective use of treatments (cleaning, consolidation, protection)? In Baer N.S. and Snethlage R. (eds), *Saving our architectural heritage, the conservation of historic stone structures*, 293-314. Chichester: John Wiley & Sons.

Tsakanika-Theohari, E., & Mouzakis, H. (2010). A post-Byzantine mansion in Athens. Restoration project of the timber structural elements. *Proceedings of WCTE World Conference on Timber Engineering*. Riva Del Garda (Trento), Italy.

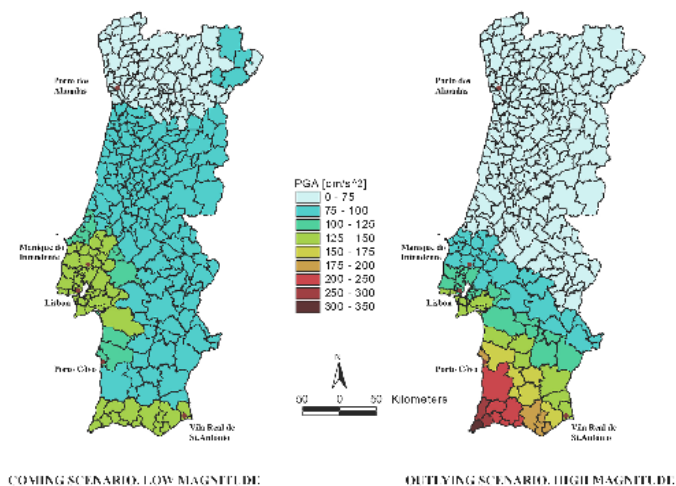
Van Balen, K., Papayianni, I., Van Hees, R.P.J., Binda, L., & Waldum, A. (2005) RILEM TC 167-COM: Characterization of old mortars with respect to their repair, Introduction to requirements for and functions and properties of repair mortars. *Materials & Structures*, 781-786.

Woessner, J., Laurentiu, D., Giardini, D., Crowley, H., Cotton, F., Grünthal, G., Valensise, G., Arvidsson, R., Basili, R., Demircioglu, M.B., Hiemer, S., Meletti, C., Musson, R.W., Rovida, Sesetyan, K., & Stucchi, M. (2015). The 2013 European Seismic Hazard Model: key components and results. *Bulletin of Earthquake Engineering*, 3553-3596.



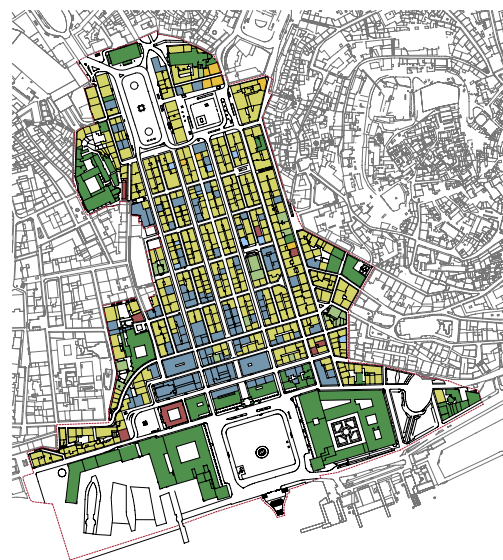
**FIGURA 1**

Cenários de vulnerabilidade sísmica [NP EN1998-1, 2010].



**FIGURA 2**

Planta de estrutura cadastral (credits S. Stellacci) [CML, 2010].

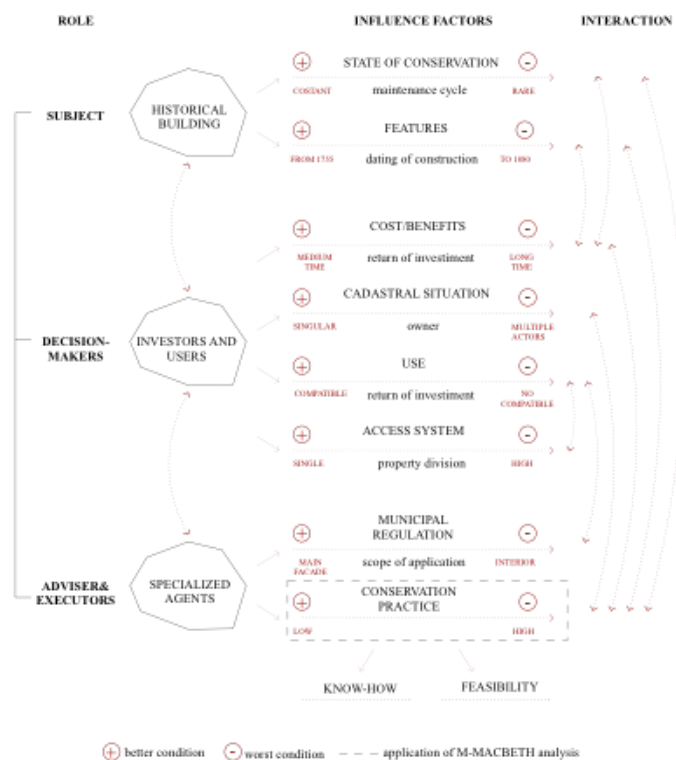


**CADASTRAL PLAN**

- Baixa Pombalina Perimeter
- Bank/Insurers
- Catholic organization
- Religious Entities
- State
- Another/Private
- Foundations
- Lisbon Municipality

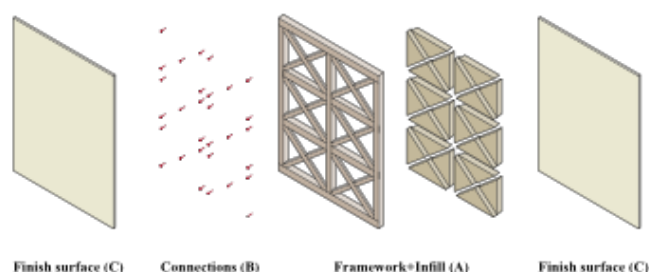
**FIGURA 3**

Diagrama dos macro-factores na reabilitação do Património Pombalino (credits S. Stellacci).



**FIGURA 4**

Componentes da parede do frontal (credits S. Stellacci).



**Tabela 1**

Alternativas das intervenções locais de reforço aplicado ao frontal (FW).

SCOPE	PROPOSAL AIM	LOCAL INTERVENTION		REFERENCE
STRUCTURE WALL (FRAMEWORK +INFILL)	A) Removal of cause of degradation (e.g. corrosion of iron elements and wood's decay) and reconstitution of the structural continuity of the wall	FRAMEWORK	A1f) Complete replacement of decayed timber elements by chemically treated bars (e.g. Maritime Pine, Chestnut or Nordic Pine, C18, E2, with 12% water content).	[4]
			A2f) Removal of decayed timber components with wood chisel, careful and selective replacement (or patching) by chemically treated bars (e.g. Maritime Pine, Chestnut or Nordic Pine, C18, E2, with 12% water content).	[3,4]
			A3f) Replacement of deteriorated wood bars by prosthesis.	[13,29]
			A4f) Replacement of deteriorated wood bars by epoxy resin mortar, and by stainless rods.	[12,13]
			A5f) Replacement of deteriorated wood bars by prosthesis with embedded steel rods.	[34]
			A6f) Replacement of deteriorated wood bars by prosthesis of fiber reinforced polymer rods. And carbon fiber bars?	[29,34]
			A7f) Partial repair of timber framework (or replacement, see A1f) and onset of steel beams/columns progressively placed under load.	[4,10]
			A8f) Application of stainless mesh and concrete foil.	[4,34]
		INFILL	A1i) Replacement of infill with lay bricks and hydraulic mortar.	[29]
			A2i) Replacement of infill with hollow brick and cement mortar.	
CONNECTIONS	B) Local strengthening		B1) Traditional carpentry joints (unreinforced type: half-lap joints nailed in the center of the connection; hot-dipped galvanized or stainless steel nails, and the nails set).	[29]
			B2) Steel bolts.	
			B3) Steel plates with bolts.	[29]
			B4) Substitution or repair of rusting (or pull out) nails.	
			B5) Steel flat bars (NSM).	[29]
			B6) FRP sheets.	[10, 13]
			B7) GFRP sheets (uni-directional fibre glass fabric and epoxy resin).	[10, 29]
			B8) Self-tapping screws or S-shape and steel screws.	[29]
			B9) Gluing (e.g. laminated wood and structural timber glue, Mapei Mapewood Paste 140).	[13]
			B10) Timber wedge and stainless steel screws (with a part of shanked threaded and with a shank fully treated).	[34]
FINISH SURFACE	C) Protecting the surface wall		C1) Mortar made of hydraulic lime (lime and sand, 1:2 or 1:3) and	[3, 23]
			C2) Cement based mortar with silicon-based materials and textured paints.	[22]
			C3) Waterproof plasterboard on both of sides	[3]
			C4) Galvanised steel fixed by steel rods and mortar with low retraction additive (cement based with mortar and sand, 1:1.5 or 1:2.5) and stucco.	[3,4]
			C5) Scumbling coating.	[30]
			C6) Water-thinned coating or solvent-thinned lacquers with an alkyl resin base or scumble glaze with a suitable fungicide.	[30]
			C7) Strips of plywood.	[34]

CP- current practice

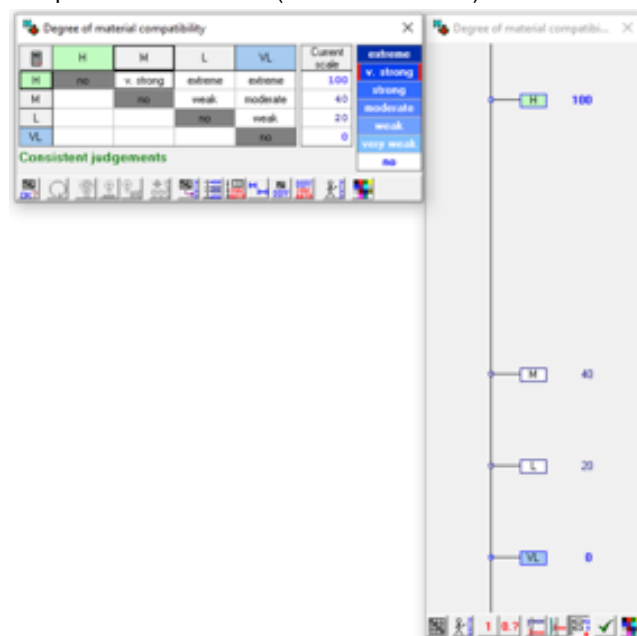
**Tabela 2**

Combinações de alternativas de reforço aplicadas ao frontal (FW)

TYPE OF LOCAL RETROFITTING			
STRUCTURE WALL	CONNECTIONS	FINISH SURFACE	Short
A1f+A1i	B1	C1	FW1.01
A1f+A2i	B1	C2	FW 1.02
A1f+A2i	B1	C3	FW 1.03
A1f+A2i	B1	C4	FW 1.04
A1f+A2i	B2	C2	FW1.05
A1f+A2i	B2	C3	FW 1.06
A1f+A2i	B2	C4	FW 1.07
A1f+A2i	B5	C2	FW 1.08
A1f+A3i	B3	C4	FW 1.09
A1f+A3i	B2	C2	FW 1.10
A1f+A3i	B2	C4	FW 1.11
A1f+A3i	B3	C2	FW 1.12
A2f+A1i	B4	C1	FW2.13
A2f+A1i	B10	C1	FW 2.14
A2f+A1i	B10	C7	FW2.15
A2f+A4i	B4	C5	FW2.16
A2f+A4i	B4	C6	FW2.17
A2f+A5i	B4	C5	FW2.18
A2f+A5i	B4	C6	FW2.19
A3f+A1i	B9	C1	FW3.20
A3f+A2i	B9	C2	FW3.21
A3f+A4i	B9	C1	FW3.22
A4f+A1i	B9	C1	FW4.23
A4f+A2i	B9	C2	FW4.24
A4f+A4i	B9	C1	FW4.25
A5f+A1i	B9	C1	FW5.26
A5f+A2i	B9	C2	FW5.27
A5f+A4i	B9	C1	FW5.28
A6f+A1i	B9	C1	FW6.29
A6f+A2i	B9	C2	FW6.30
A6f+A4i	B9	C1	FW6.31
A7f+A2i	B4	C2	FW7.32
A7f+A2i	B4	C4	FW7.33
A7f+A4i	B4	C1	FW7.34
A8f+A2i	B4	C2	FW8.35
A8f+A2i	B4	C3	FW8.36

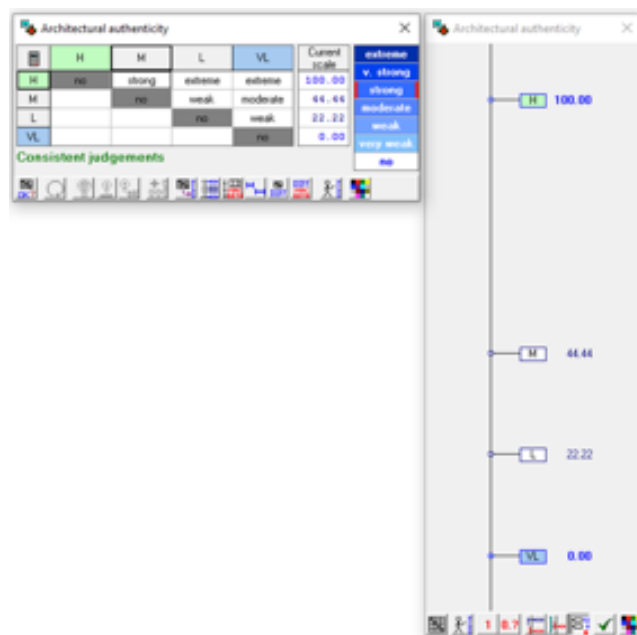
**FIGURA 5**

Diferenças de atratividade entre os níveis da compatibilidade material (MACBETH v2.4.0).



**FIGURA 6**

Diferenças de atratividade entre os níveis da autenticidade arquitetónica (MACBETH v2.4.0).



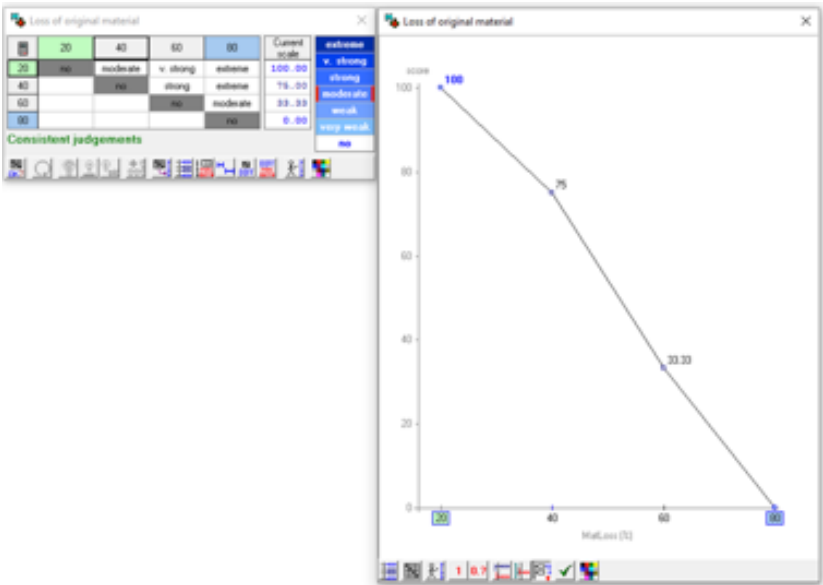
**FIGURA 7**  
Diferenças de atratividade entre os níveis da autenticidade estrutural (MACBETH v2.4.0).



**Tabela 3**  
Desempenho atribuído a cada opções em cada critério

Options	MC	AA	SA	LM
Fw1.01	H	H	M	80
Fw1.02	L	H	M	80
Fw1.03	VL	L	L	80
Fw1.04	VL	H	VL	80
Fw1.05	M	H	L	80
Fw1.06	VL	VL	L	80
Fw1.07	L	VL	VL	80
Fw1.08	L	M	L	80
Fw1.09	L	VL	L	± 80
Fw1.10	L	L	L	± 80
Fw1.11	VL	L	L	± 80
Fw1.12	VL	L	L	± 80
Fw2.13	H	H	H	± 60
Fw2.14	H	H	H	± 40
Fw2.15	M	M	M	± 40
Fw2.16	M	L	H	40
Fw2.17	H	L	H	40
Fw2.18	L	VL	L	80
Fw2.19	M	VL	L	80
Fw3.20	L	H	VL	± 20
Fw3.21	VL	H	VL	± 20
Fw4.23	L	H	L	80
Fw4.24	VL	H	L	80
Fw4.25	L	H	VL	± 80
Fw5.26	VL	H	L	80
Fw5.27	VL	H	L	80
Fw5.28	VL	H	M	60
Fw6.29	M	H	L	80
Fw6.30	L	H	L	80
Fw6.31	M	H	M	60
Fw7.32	M	L	VL	40
Fw7.33	M	L	VL	40
Fw7.34	M	L	M	± 40
Fw8.35	VL	H	VL	40
Fw8.36	VL	M	VL	40

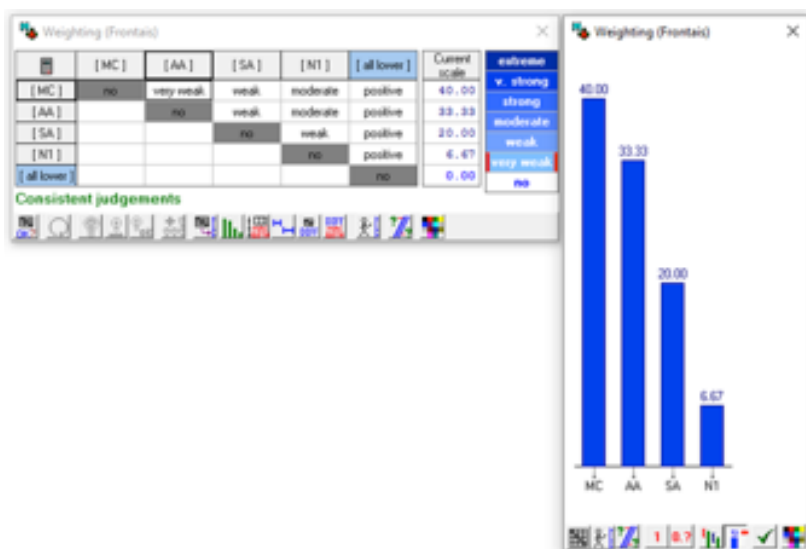
**FIGURA 8**  
Diferenças de atratividade entre os níveis da perda de material original (MACBETH v2.4.0).





**FIGURA 9**

Diferenças de atratividade entre os critérios – cenário 1 (MACBETH v2.4.0).



**FIGURA 10**

Diferenças de atratividade entre os critérios – cenário 2 (MACBETH v2.4.0).

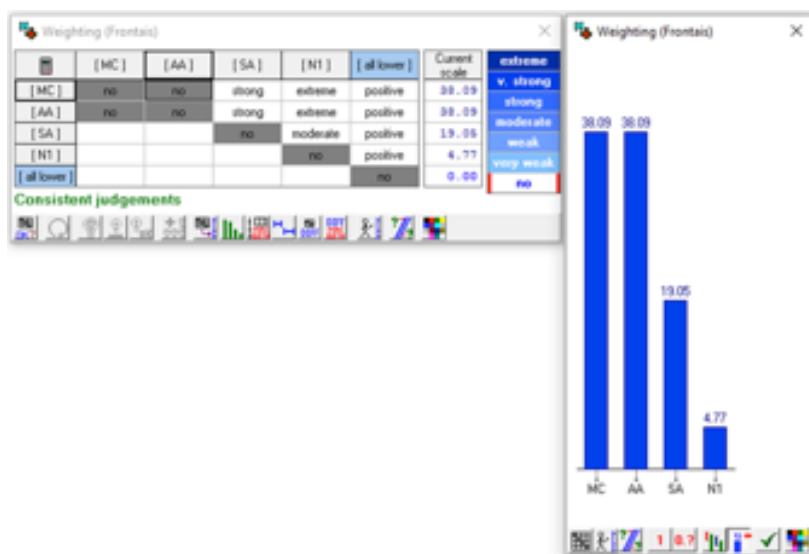


FIGURA 11

Diferenças de atratividade entre os critérios – cenário 3 (MACBETH v2.4.0).

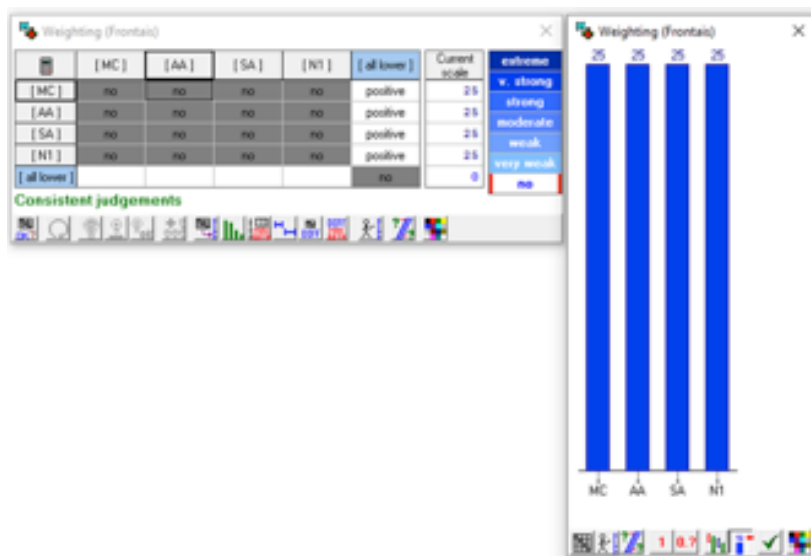
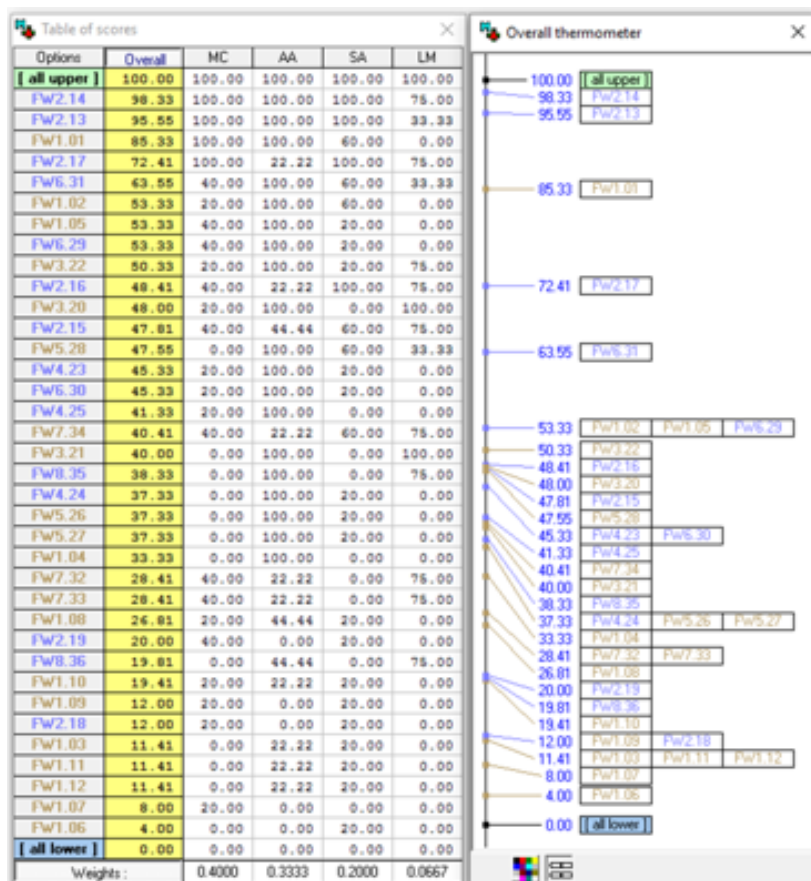
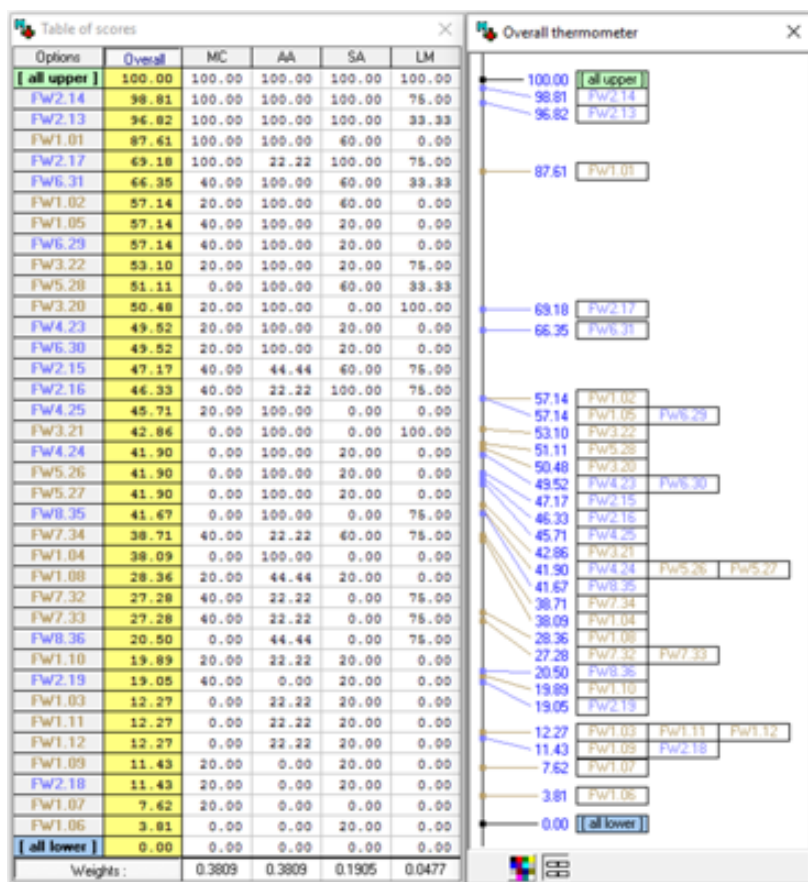


FIGURA 12

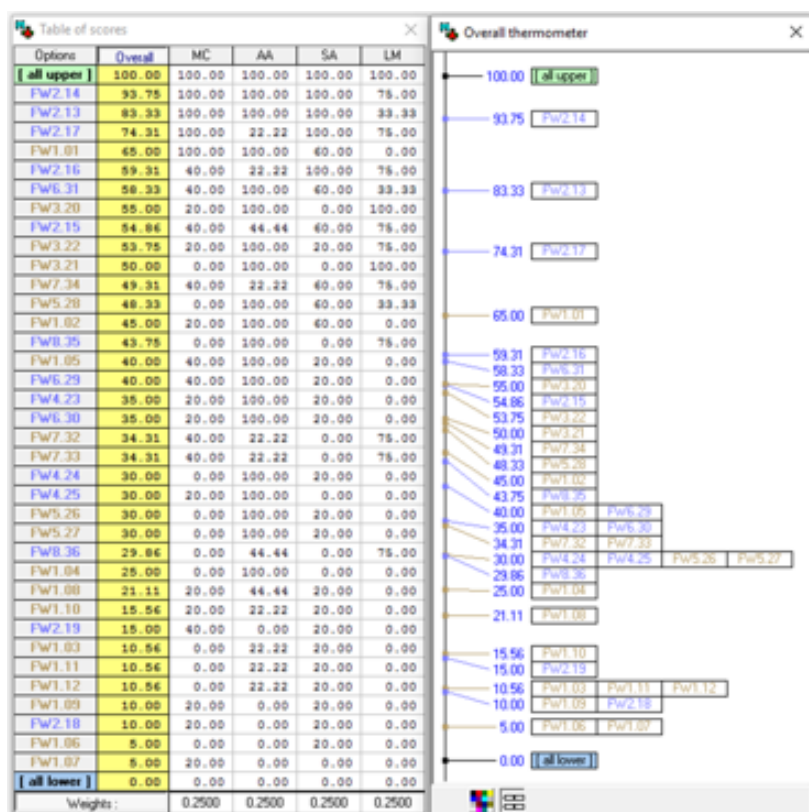
Resultados da aplicação do cenário 1 (MACBETH v2.4.0).



**FIGURA 13**  
Resultados da aplicação do cenário 2 (MACBETH v2.4.0).



**FIGURA 14**  
Resultados da aplicação do cenário 3 (MACBETH v2.4.0).





# TERRITÓRIOS METROPOLITANOS CONTEMPORÂNEOS

SEMINÁRIOS TEMÁTICOS  
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO

ARQUITETURA DOS TERRITÓRIOS  
METROPOLITANOS CONTEMPORÂNEOS

2016



EDIÇÃO



**DINAMIA'CET**

CENTRO DE ESTUDOS SOBRE A MUDANÇA  
SOCIOECONÓMICA E O TERRITÓRIO  
ISCTE-IUL

**ISCTE**  **IUL**

Instituto Universitário de Lisboa

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA